L'ÉDUCATION MUSICALE

FÉVRIER 1963

95

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est ainsi fixé : Abonnement annuel (10 numéros) : F 18,— (Etranger : F. 21,—) Abonnement semestriel (5 numéros) : F. 12,— Etranger : F. 15,—) à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de F. 2,50, ceux des années antérieures au prix de F. 2,—.

1° Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.

2° Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

3° Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

4° Les manuscrits ne sont pas rendus.

5° Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.

6° Ces articles n'engagent que leurs auteurs.

7° Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'EDUCATION MUSICALE

18e Année - N° 95 — 1er Février 1963

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre Nicole - Paris 5e - ODEon 24-10

EDITORIAL

M. R. Blanc, rapporteur au dernier Congrès de la Fédération des Associations de Parents d'Elèves, dans son exposé (publié par le numéro d'Octobre 1962 de La Voix des Parents), M. Boutet de Monvel, dans un récent numéro de l'Education Nationale, ont, tous deux, démontré la nécessité d'une formation artistique et réclamé, en particulier pour la musique, la place qui devrait lui revenir dans les programmes.

L'Association des Parents d'Elèves d'un lycée voisin de la capitale a émis le même vœu.

« L'Education Nationale » dans un tout récent numéro a fait état de l'opinion de quelques grands élèves. Eux aussi souhaitent qu'on leur prodigue une formation artistique aussi complète que possible.

Voilà qui rejoint singulièrement tout ce qui a été écrit dans mon dernier Editorial.

Le souhait est donc général et nous le précisons une fois de plus :

— Obligation de l'enseignement de la musique jusqu'aux classes terminales ;

— Dédoublement des classes de 6e et de 5e ;

— Sanction aux examens (option au Baccalauréat : probation et Baccalauréat) ;

— Concours général.

Se pencher sur ce problème c'est, en même temps, lui donner la solution souhaitée par tout le monde, aussi bien parents et élèves que professeurs.

Que l'on n'objecte aucune impossibilité matérielle ; une semblable réalisation ne pourra que donner un peu d'air dans l'enseignement et, ceci, sans surcharge, ni pour les élèves, ni pour les programmes.

Alertez donc Syndicats, Association et Parents d'élèves.

«L'Education Musicale» est prête à se joindre à eux pour cette action commune.

●

Vous trouverez dans ce numéro un pertinent et fort intéressant article de Jean Lenoble, Professeur d'Education Musicale aux Ecoles Normales de Clermont-Ferrand, sur la formation musicale des Professeurs des C.E.G. Il y a là un autre problème grave qu'il importe de considérer sérieusement si l'on ne veut pas que l'enseignement musical prodigué aux élèves de cette catégorie de l'enseignement ne sombre pas dans la médiocrité.

Aidez Jean Lenoble ; il souhaite que son témoignage en appelle d'autres ; ne les lui refusez pas.

A. M.

Paul HINDEMITH : MATHIS LE PEINTRE (1)

par O. CORBIOT

Partition de Poche : B. SHOTT'S SOHNE n° 34.052.

Discographie : Hindemith Orchestre Phiharmonique de Berlin D.G. 16.130.

Ormandy : Orchestre de Philadelphie. Phi A.01.138.

Bibliographie.

1 — Collaer (P) - La Musique Moderne (Elsevier - Bruxelles 1955, pp. 228-237).

2 — Dumesnil (R) - Histoire de la Musique (Tome 5, A. Colin 1960).

3 — Grenner (A) - Luther - Essai Biographique (Niestlé Delachaux).

4 — Hourticq (L) - La Peinture des Origines au XVIe siècle (1908).

5 — Milton - Le Paradis Perdu (Rigaud, 1863).

6 — Réau (L) - Mathias Grünenwald.

7 — Sénéchaux - Répertoire Lyrique (Payot).

8 — Schmidt - Le Retable d'Isenheim (Payot 1958).

9 — Sittler (L) - Le Retable d'Isenheim (Alsatia 1957).

10 — Villette (J) - L'Ange dans l'Art d'Occident (Laurens 1940).

Les œuvres d'HINDEMITH.

Hindemith a abondamment produit aussi bien dans le domaine de la musique de chambre que dans celui de la musique symphonique. Ses curieuses sonates d'orgue sont « rudes ». Ses premiers opéras font scandale. Abandonnant les chemins qui l'éloignent de la simplicité, il recherchera dans « *Cardillac* » où il s'inspire de E.T.A. Hoffmann et dans « *Mathis* » une sagesse que provoquent, peut-être, les événements de l'histoire de l'Allemagne et les réactions du public. Il décante son style. Ses préoccupations spirituelles se verront concrétisées dans la composition de « *Nobilissima Visione* », symphonie chorégraphique où la vie de Saint-François d'Assise est évoquée.

La symphonie « *Harmonie du Monde* » (*Die Harmonie der Welt*) dont les trois mouvements ont respectivement pour titre : Musica instrumentalis, Musica humana et Musica mundana, s'inspire de la biographie de Johannes Kepler qui exposa en 1619 la loi des révolutions des planètes. La Guerre de Trente ans permet de situer ce drame et Hindemith l'utilise comme sujet d'un opéra créé en 1957 à Munich. Kepler y incarne la passion de la connaissance, la recherche toujours plus poussée de l'explication des mouvements des planètes. Le tableau final montre le soleil et les diverses planètes du ciel, entourés par les douze signes du zodiaque représentés par les principaux personnages de l'action.

Plus connue en France est la symphonie « *Métamorphose* » qui utilise un thème de Weber (K.M.). Se rattachant aux théories d'Hanslick, les idées esthétiques d'Hindemith sont assez voisines de celles de Stravinsky. Refusant à la musique toute possibilité de représentation, Hanslick avait en 1854 combattu le sentimentalisme. Pour lui, il n'y a rien de plus que des formes sonores en mouvement. Stravinsky et Hindemith se sont fait les champions de vastes constructions symphoniques et demandent que l'on n'écoute la musique que pour elle-même.

L'Opéra.

« *Mathis le Peintre* », terminé vers 1934 a été créé quatre années plus tard en Suisse, au Stadt-theater de Zurich. C'était le 28 mai 1938. Fuyant l'Allemagne, à cette époque de son existence, Hindemith voyage beaucoup : à Londres, en Egypte, où il rencontre Bela Bartok qui s'intéresse alors à la musique arabe. En 1940, il se fixe en Amérique où il enseigne et compose ; sa personnalité musicale a un rayonnement réel sur beaucoup de ses élèves. Après 1945, « *Mathis* » est représenté à Rome par la troupe de Stuttgart et par l'opéra d'Etat bavarois à Munich. En France, il faut attendre également la fin de la guerre pour le voir représenté à Strasbourg dans une version de Roger Lalande et Robert Heitz.

C'est Hindemith qui a écrit lui-même le livret de son œuvre dramatique. Tous les personnages, à l'exception de Régina, fille du chef des paysans révoltés, ont existé. L'action qui s'étend sur sept tableaux peut se résumer ainsi :

Le Cardinal Albert de Mayence, protecteur du peintre, se trouve dans une situation embarrassante lorsqu'il se rend compte que Mathis est l'ami des insurgés. Celui-ci fait s'évader le chef des paysans après lui avoir accordé l'hospitalité. Mathis qui veut rejoindre les révoltés, doit quitter le Cardinal dont le conseiller Capito ne favorise en rien les travaux artistiques du peintre. Schwalb est bientôt tué et laisse sa fille Régina que Mathis pourra secourir. A ces péripéties vient se greffer l'amour qu'Ursula, fille du riche luthérien Riedinger, ressent pour Mathis. L'originalité de certaines scènes vient de ce que, dans le sixième tableau, l'auteur fait jouer à ses personnages le rôle des saints représentés sur le polyptyque. C'est ainsi que Mathis, déguisé en Saint-Antoine, dialogue avec la « luxure ». A la scène suivante, Saint-Paul, dont le rôle est incarné par le Cardinal Albert, est assis en face de Saint-Antoine. C'est alors que le protecteur de Mathis peut lui montrer le chemin qu'il doit suivre pour remplir sa mission artistique sur terre : « Tu as été ingrat, infidèle à la mission que Dieu t'avait donnée, reviens à elle. Que tout ce que tu créeras soit une offrande à Dieu » : « il sera présent dans chacune de tes œuvres ». Après la mort de Régina, abandonné de tous, Mathis ne se sent plus accroché, ni à l'art, ni à la vie, et s'en ira loin de ceux qu'il a voulu aider et qui ne l'on pas toujours compris.

Il est à remarquer que Luther a pu entrainer à sa suite grand nombre d'artistes, étant lui-même ami des arts. Encore faut-il ajouter que la musique allemande en tirera plus de bénéfices que la peinture qui ne s'illustrera guère pendant les siècles suivants. Ainsi Grünewald peut-il être considéré comme un des derniers représentants de la grande école Allemande de Peinture du XVIe siècle.

La symphonie « MATHIS DER MALER ».

L'auteur a tiré de l'opéra, qui dure quatre heures, une symphonie dont les trois mouvements sont formés par les tableaux symphoniques joués au début et dans la dernière partie de l'œuvre (VIe et VIIe tableau).

Le « Concert des Anges » apparaît à la scène I, la « Tentation », à la scène II. A la fin de l'opéra, la Mise au Tombeau, qui laisse pressentir celle de Grünewald lui-même. Cette symphonie, qui laisse de côté le dialogue de Saint-Paul avec Saint-Antoine, apparaît donc comme les volets d'un triptyque.

---

(1) Voir E.M. n° 92, Nov. 1952, p. 4/40.

L'orchestration n'est pas très nuancée. L'orchestre comprend : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 4 cors en fa, 2 trompettes, 3 trombones et 1 tuba basse, timbales, batterie, quintette à cordes. Les trois morceaux :

— 1° Concert d'anges en sol,

— 2° Enterrement en ut dièze,

— 3° Tentation de Saint-Antoine en ré bémol, correspondent à l'ordonnance vif, lent, vif.

Le Concert des Anges.

Percussion :
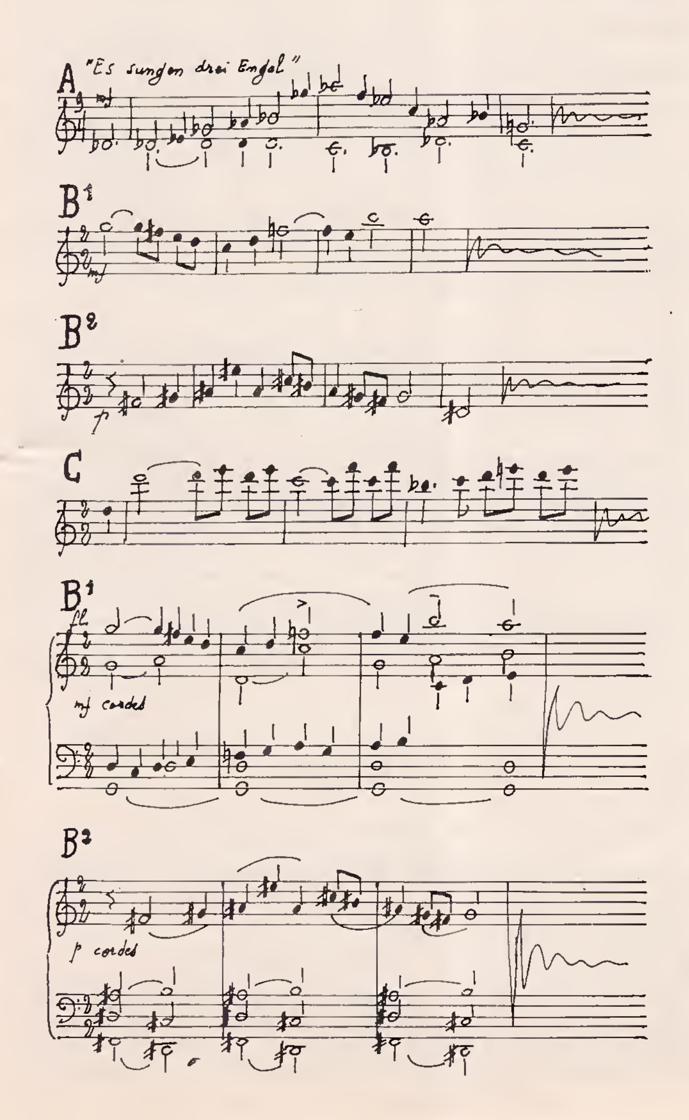
— Petite cymbale avec baguette d'éponge,

— Glockenspiel,

— Timbales,

– Caisse claire.

Avant que soit énoncé le thème central A « Es Sungen Drei Engel » (Voici que chantent trois anges), qui est légèrement en dehors, exposé par deux trombones, et accompagné par les cordes, le prélude débute sur une pédale de sol que vient à deux reprises, en toute sérénité, compléter un groupe d'accords de sol qui sonne avec plénitude. Le chant des anges qui, au moyen-âge se faisait à trois parties est successivement présenté par les bois et les cors, puis par les trompettes qui marquent les entrées successives de cette exposition. Les flûtes et les violons, assez légèrement, dessinent un deuxième thème B1, qui revient par augmentation de valeurs aux seconds violons, tandis que les cuivres sonnent trois appels brefs et accentués de plus en plus fortement. Le thème B1 est ensuite développé. Parti d'une ambiance calme, l'orchestre, après avoir fait valoir son tutti, présente deux accords de mi, en préparant un troisième thème B2 aux premiers violons. Ces deux thèmes B1 et B2 dépendent l'un de l'autre, comme la suite du développement nous le montre.



A 10, des sonorités diaphanes de cordes et de flûtes font apparaître un thème C dont les tremblements évoquent les parties vocales que les maîtres du XV[e] siècle utilisent pour accompagner le verbe « tremo » (trembler). A 11, après une cadence, réapparition de B1 et cadence en si majeur. Une fugue utilise les thèmes B1 et B2. Puis c'est une triple fugue amorcée par le thème central A présenté cette fois avec trois trombones. Le plus remarquable est que nous avons une superposition de mesures à $\frac{3}{2}$ et à C barré. B2 est présenté aux flûtes et hautbois et B1 à la clarinette. Beaucoup de musiciens considèrent la fugue comme exercice d'école, mais il semble qu'Hindemith, lui ait ici donné une âme.

Josquin des Près dans l'Agnus Dei de la messe de « l'Homme Armé » soumet un même thème à des rythmes différents. Il y a, d'ailleurs, dans cette musique du XV[e] siècle beaucoup de nouveautés qui étonneront la postérité. Selon Combarieu, il y a dans cet art certains secrets inclus.

A 18, le thème B1 dans un mouvement plus calme, introduit le thème C. Le prélude se termine sur une dernière exposition de B1, aux bois.

(A suivre)

Fr. SCHUBERT : WINTERREISE, op. 89

(LE VOYAGE D'HIVER)

par A. GABEAUD

PARTITION :

Chant et piano - Ed Breitkopf et Hârtel.

ENREGISTREMENTS :

VSM - FALP - 309-391 (2 disques 30/33) Fischer-Dieskau
OL-LD-24 - 30/33 - Boyce.
DECCA-LXT-2799-2800 (2 disques 30/33) Schmitt-Walter.

BIBLIOGRFAPHIE :

Les *Lieder de Schubert : A. Coeuroy.*

Biographies : Shneider, Bourgault-Ducoudray, Gerold, A. Kolb, Prod'homme, Pitrou, etc...

◆

Les 24 Lieder composant le cycle intitulé : *Winterreise* (Le voyage d'hiver) ont été écrits par Schubert au cours de l'année 1827 en deux fois : Un premier cahier terminé en février 1827, un deuxième en septembre 1827.

Genèse. — Après un agréable séjour à Gratz (1826) chez son ami Pachler, Schubert, revenu à Vienne, n'y trouve que déceptions, la maladie l'accable ainsi que la misère, exerçant une répercussion néfaste sur son état moral ; une sorte de neurasthénie s'empare de lui, il cherche à réagir en se tournant vers la vraie consolatrice : la *Musique* ; alors, il choisit une suite de poèmes de W. Müller (collaborateur de « La belle Meunière ») triant, ordonnant leur succession en accord avec son état d'âme et suivant son plan personnel. Une tristesse poignante plane sur tout l'ensemble, croissant avec les derniers Lieder écrits après la mort de Beethoven dans laquelle Schubert voyait le présage de sa propre fin... ces Lieder douloureux semblent, en effet, une marche obstinée vers la Mort, marche désespérée qui s'arrêtera devant le vieil homme solitaire déroulant son chant monotone sans s'occuper de l'indifférence et du mépris qui l'accueille...

Schubert ayant annoncé à ses amis inquiets, l'explication de sa mélancolie, les invita chez Schober pour leur faire entendre ces nouveaux Lieder « qui vous donneront le frisson »... mais, ils ne comprirent pas, déconcertés par ces tonalités sombres, cette humeur désespérée inaccoutumée chez leur grand ami ! Seul, « *Der Lindenbaum* » (Le Tilleul) plus à Shober auquel l'auteur répondit : « Ces Lieder me plaisent plus que les autres, et un jour vous les aimerez aussi ». Plus tard, quand le chanteur Vogl leur prêtera sa voix prenante, il provoquera l'émotion la plus profonde et un véritable enthousiasme...

L'Œuvre. — Si les poèmes de Müller n'ont, certes, pas la valeur de ceux d'un Goethe ou d'un Schiller, ils s'allient tout à fait à la musique de Schubert qui savait en tirer parti. Laissant de côté l'histoire du Lied romantique que Schubert a très vite porté à son sommet, tout en lui conservant sa simplicité populaire dans l'expression la plus dramatique, nous examinerons rapidement les caractères saillants de ce cycle qui se place parmi les dernières œuvres du musicien.

Là, comme ailleurs, Schubert soigne la ligne vocale, toujours mélodique et parfaitement adaptée à la voix. Il conserve le simple accompagnement du piano, les Lieder étant destinés à l'intimité, mais là aussi, l'accompagnement prend un rôle expressif : il crée l'atmosphère, entoure la mélodie précisant ses intentions dramatiques et intensifiant sa portée expressive.

Nous constaterons ces faits dans l'analyse détaillée de chaque mélodie, citons quelques exemples : le *rythme régulier* de la marche sans repos qui se poursuit dans le premier Lied : « *Gute Nacht* », annonçant l'errance sans fin qui commence... les « staccati » de « *Gefrorene Thrâne* » figurant les larmes tombant goutte à goutte, glacées... les grognements du n° 17 « *Im Dorfe* » évoquant la menace hostile du village endormi...

Les *modulations* tendent presque toujours vers les tons sombres (à bémols) accusant une continuelle dépression ; certaines s'avèrent d'une grande audace, modulations éloignées, subites, souvent brèves, inattendues qui décalent l'ensemble et transportent dans un monde étrange (v. n° 7 : *Auf dem Fluss* ») ; signalons aussi l'incertitude tonale du n° 16 « *Letzte Hoffnung* », la monotonie admirable du « *Leiermann* » entièrement appuyé sur une double pédale de tonique-dominante.

Winterreise forme ce qu'on appelle un *cycle*, suite de mélodies traitant du même sujet. Les suites ou Cycles de Lieder sont apparues avec le Lied romantique, c'est-à-dire avec Beethoven et Schubert. Leurs successeurs en useront davantage et peu à peu renforceront le lien du sujet par des rappels de thèmes, d'harmonies ou de tonalités expressives, procédés que nous chercherions en vain chez Schubert.

La coupe de chaque Lied varie suivant le texte dont les morceaux sont courts : on y trouve les formes : *lied aba'*, *strophes* sur la même musique ou avec des changements, parfois, *une seule phrase* ou une courte *scène dramatique* dans laquelle la musique se moule sur le sens du texte. Destiné à une *voix masculine*, ce cycle demande une grande souplesse d'expression et un accompagnateur doué d'un jeu nuancé et coloré, afin de faire valoir tous les détails.

Le cycle « Winterreise » est moins chanté que « La belle Meunière », du moins en entier, car certaines mélodies figurent dans les recueils les plus répandus et sont presque populaires, tels : « Le tilleul », « La poste » et surtout « Le joueur de vielle ». Isolés, ils perdent un peu de leur caractère : Dans cette longue marche au devant de la Mort, les étapes sont nombreuses et de plus en plus fatales. « Le joueur de vielle, avec son dépouillement, sa résignation contagieuse, devient le *terme* de ce voyage désespéré dans le froid et la neige ; il y acquiert toute sa signification expressive, alors que, séparé, il n'est plus qu'un tableau pittoresque, certes très évocateur, mais où il perd son véritable sens dramatique.

Les très belles interprétations de Boyce et Fischer-Dieskau remettent à leur place, dans le douloureux drame intime du « Voyage d'hiver », tous les différents Lieder qui le racontent, en leur redonnant leur vrai sens expressif, tel que l'a voulu Schubert.

◆

1er CAHIER : FEVRIER 1827.

I. - **Gute Nacht** (Bonne nuit !)

Modéré, mouvement de marche (ton original : *ré mineur*).

Fuyant la ville, le poète entreprend son long voyage, il marchera sans arrêt pour s'éloigner au plus vite dans la nuit ; et salue de loin la cité, d'un « Gute Nacht » ironique et douloureux...

Forme : *Quatre strophes* de style populaire : *1re strophe :* Après un court préambule du piano qui impose son rythme de marche ininterrompue, la voix prend la mélodie (A) en pente aboutissant à la tonique d'abord, orientée en-

suite vers *fa, sib ;* petit arrêt, enfin conclusion de la phrase à la tonique - *2e strophe :* Identique à la 1re (cette 2e strophe ne figure pas dans l'édition française de Breitkopf) - *3e strophe :* Même mélodie (A) avec quelques changements, notamment à la fin de la phrase montant vers la tonique - *4e strophe :* En *majeur*, ce qui amène une éclaircie, on va vers la sous-dominante (*sol*) pour terminer en *ré majeur*. Cependant, le « Gute Nacht » est redit *en mineur*, et le piano achève aussi en mineur...

II. - **Die Wetterfahne** (La girouette)

La mobilité de la girouette et ses grincements rappellent l'inconstance de l'aimée et lui font mal...

Assez vite, agité (ton original : *la mineur*).

Forme : En *deux parties*, avec un accompagnement évocateur des cris et mouvements de la girouette : *1re strophe :* Mélodie assez vive, de rythme ternaire, accompagnée d'arpèges (mes. 16) d'appogiatures, de montées vers l'aigu imitant le grincement criard - *2e strophe :* commence comme la première (mes. 25), mais s'en écarte dès la 2e période ; ces deux fragments sont repris avec les mêmes paroles (en français, du moins) sauf mesures 42 et 43 où revient, plus aigu, le dessin précédent. On conclut de même, en majeur, la 2e fois, la vocalise est un peu différente, l'accompagnement termine sur des trilles...

III. - **Gefrorene Thräne** (Larmes glacées)

Les larmes qui coulent sur son visage se gèlent et le piquent...

Pas trop lent (ton original : *fa mineur*).

Accompagnement suggestif, par les staccati, interrompus parfois d'accents syncopés précédés de notes liées soulignant le chagrin du voyageur (v. mes. 31, 40, etc...).

Forme : *Une seule* phrase assez longue en *Trois* divisions : A) Se dirigeant vers le relatif (*lab*) - B) Mesure 20 : sorte de récitatif modulant (*lab mineur*) vers la dominante de *lab* (*mi bémol*) - C) Expressif, avec les accents signalés à l'accompagnement, répété deux fois, la 1re aboutissant à la dominante, la 2e s'achevant à la tonique. Le piano conclut.

IV - **Erstarrung** (Engourdissement dans la neige)

Sous la couche neigeuse, tout dort, les flocons se multiplient. Le vagabond, engourdi, revoit le passé et sur ce fond monotone, c'est une plainte, un cri de passion.

Assez vite (ton original : *ut mineur*).

Forme : *lied : ABA'*.
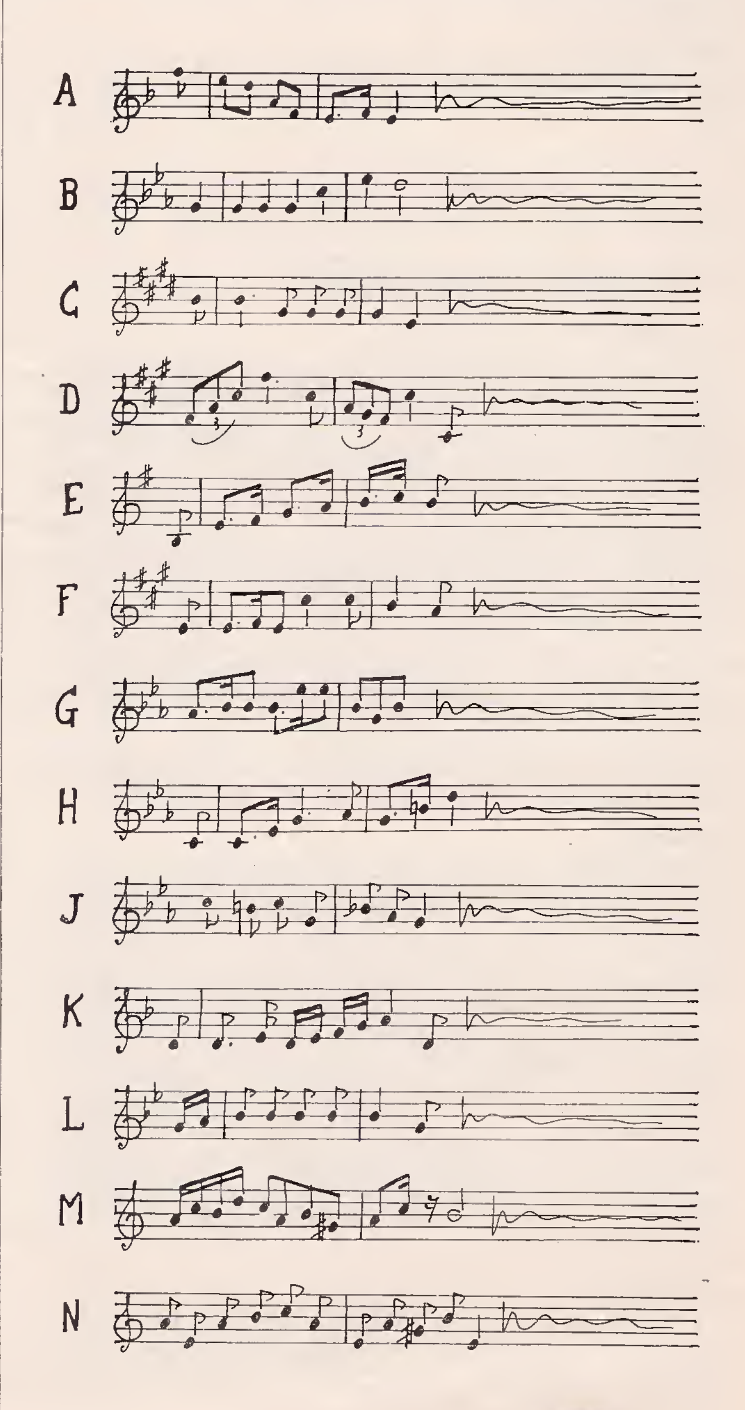
Au piano, arpèges assourdis sur une basse mélodique parfois ornée, ce qui rompt la monotonie de la neige qui ensevelit tout... : A) La mélodie (B) s'élève et retombe (5) ; mes. 25, les triolets passent à la basse, réaction par un élan vocal (mes. 28) doublé par l'accompagnement sur lequel on insiste - B) Souvenirs, plus doux en *la bémol* ; triolets, arpèges sur place, conclusion de cette phrase avec un petit crescendo vers *ut*. A') un peu comme au début il retrouve la neige ; nouvel élan de désespoir, (mes. 85) doublé par l'accompagnement, répété, puis conclusion, l'accompagnement s'efface...

V. - **Der Lindenbaum** (Le tilleul)

Souvenirs..., cette page est la plus connue du recueil.

Modéré (ton original : *mi majeur*).

Forme : *lied ABA'* malgré ses quatre strophes et d'expression très dramatique, surtout après le lied précédent, dont il semble continuer le rêve... : A) *Deux strophes :* L'accompagnement prélude : simple frémissement ; le chant apparait (mes. 8) soutenu et doublé d'accords, dans la 2e partie de la phrase, on trouve un dessin (mes. 19) cher à l'auteur (v. l'*Inachevée*, et le lied : *Le voyageur*) - *2e strophe :* même mélodie, mais *en mineur ;* nouvel accompagnement, plus agité il revient en majeur (mes. 37) conservant le même système d'accompagnement - B) *3e strophe : Milieu*, plutôt court, mais dramatique (mes. 45) avec les frémissements (triolets de doubles-croches) qui entourent la voix ; celle-ci s'élève, retourne au grave, module en *ut*, et descend sur la dominante ; le frémissement se calme (tenue de dominante à la basse) la formule revient (mes. 57-58). A') *4e strophe :* En majeur, comme la 1re et même mélodie, mais avec l'accompagnement en arpèges de la 2e. Conclusion par le piano avec les frémissements du début.



(*A suivre*)

A. HONEGGER : PACIFIC 231

par Paule DRUILHE

Partition de poche :

Salabert, éditeur.

Discographie :

Dec. LW 5155 (25 cm); ou Veg. C 35 A 158 (25 cm); ou Col. ESBF 207 (17 cm, 45 tours).

⁂

Pacific 231 est l'une des rares œuvres d'Arthur Honegger qui illustrent la forme du poème symphonique.

I - LE POEME SYMPHONIQUE

a) Définition et caractères.

On nomme poème symphonique « toute pièce musicale dans la construction de laquelle l'application des principes symphoniques est subordonnée aux exigences d'un poème supposé connu de l'auditeur », écrit Vincent d'Indy (1). Mais il faut prendre ici le mot « poème » dans le sens le plus large; il traduit aussi bien un argument dramatique qu'une idée symbolique ou allégorique ou anecdotique plus ou moins nettement précisée par un court texte précédant l'ouvrage, ou même uniquement par le titre. Dans cet avant-propos littéraire, le compositeur « a pour but de préserver son œuvre contre l'arbitraire d'une explication poétique, et d'orienter par avance l'attention sur l'idée poétique du tout et sur un point particulier », constate Liszt (2). Il fait « une allusion préalable aux mobiles psychologiques qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre, et qu'il a cherché à incarner en elle » (3).

Purement orchestral et en un seul mouvement, de forme libre, le poème symphonique désigne — de façon un peu abusive parfois — toute « musique à programme ».

b) Origine.

Né à l'époque romantique, le poème symphonique cristallise une des tendances les plus anciennes de la musique : son côté pictural et descriptif. Sans remonter aux temps primitifs et aux manifestations de la musique associée à la magie, nous trouvons dès la Renaissance de véritables scènes descriptives vocales (Janequin: *Le Caquet des Femmes, Le Chant des Oyseaux, Les Cris de Paris, La Guerre*, etc.). A l'époque classique les premières pièces narratives instrumentales apparaissent. Kuhnau dans ses *Six Sonates Bibliques* (1700) fait œuvre de précurseur en développant un argument littéraire. François Couperin dans ses *Suites*, en particulier dans les douze pièces des *Folies Françaises*, Rameau, et tous les clavecinistes illustrent cette tendance. Beethoven réagit contre les conceptions un peu simples de ses prédécesseurs, et ses dernières symphonies comme ses ouvertures, laissent présager l'apparition d'une forme orchestrale nouvelle.

c) Evolution.

L'époque romantique, au lyrisme exubérant, voit dans les impressions et sentiments personnels un prétexte à musique. Dès sa *Symphonie Fantastique, épisode de la vie d'un artiste* (1829), Berlioz prépare directement l'éclosion du véritable poème symphonique. Liszt organise cette forme qu'il qualifie pour la première fois de poème symphonique dans une douzaine de ses compositions dont les plus connues sont *Les Préludes* et *Mazeppa* (1850). Successeur et admirateur de Berlioz et de Liszt, Saint-Saëns compose quatre poèmes symphoniques : *Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaéton* (1873), *La Danse Macabre* (1874), *La Jeunesse d'Hercule* (1877), qui rompent avec les excès du romantisme.

Ce goût du poème symphonique se propage particulièrement en Russie, chez Borodine, Balakirew, Rimsky-Korsakov. Richard Strauss continue en Allemagne la tradition inaugurée par les grands romantiques. Sans en modifier le principe, il introduit dans le poème symphonique toutes les richesses de l'orchestre moderne, ainsi qu'en témoigne par exemple son célèbre *Till Eulenspiegel.*

L'école française s'engage également dans cette voie. César Franck compose *Les Eolides* (1876), *Le Chasseur Maudit* (1883), *Les Djinns* (1884), d'après des poèmes de Leconte de Lisle, Uhland, Victor Hugo. Son disciple Vincent d'Indy aborde aussi cette forme dans plusieurs de ses œuvres (*Sauge fleurie*, 1884; *Souvenirs*, 1906). Dans le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1893), Debussy évoque l'atmosphère du poème de Mallarmé, à la manière impressionniste, toute en nuances irisées, en touches à peine effleurées. Inspiré par la célèbre Ballade de Gœthe, Paul Dukas écrit son *Apprenti Sorcier* (1897), qu'il intitule « scherzo ».

A l'heure actuelle, cette création romantique a perdu en partie ses caractères originels : mélange de pittoresque et d'extériorisation sentimentale, pour devenir plus intellectuelle, plus objective. Son nom même disparaît, remplacé par celui de « mouvement symphonique ».

II - ARTHUR HONEGGER

« Ma vie n'est pas celle d'un héros, elle n'a rien qui puisse captiver » a écrit Honegger (4). Nous nous bornerons à indiquer quelques-unes des dates marquantes de sa carrière.

10 mars 1892 : il naît au Havre de parents suisses.

1909-1910 : études au Conservatoire de Zurich.

1911-1915 : élève au Conservatoire de Paris (classes de Lucien Capet pour le violon; André Gédalge pour le contrepoint et la fugue; Charles-Marie Widor pour la composition; Vincent d'Indy pour la direction d'orchestre).

1918 : naissance du Groupe des Six (Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Louis Durey) sous l'influence de Cocteau.

1921 : premier grand succès avec *Le Roi David* (oratorio).

1923 : *Pacific* 231; *Prélude pour La Tempête* (orchestre).

1926 : *Judith* (oratorio).

1927 : *Antigone* (opéra, texte de Jean Cocteau); musique du film d'Abel Gance, *Napoléon.*

1928 : *Rugby* (poème symphonique).

1930 : *Les Aventures du Roi Pausole* (opérette d'après Pierre Louys); *Première Symphonie.*

1933 : *Mouvement Symphonique n° 3*; *Sémiramis* (ballet).

1935 : *Jeanne d'Arc au Bûcher* (oratorio, sur un texte de Paul Claudel).

1937 : *L'Aiglon* (opéra en collaboration avec Jacques Ibert); *Les Petites Cardinal* (opérette, également en collaboration avec Jacques Ibert); *Troisième quatuor à cordes.*

1938 : *La Danse des Morts* (oratorio, texte de Paul Claudel).

1942 : *Deuxième Symphonie pour cordes.*

1943 : *Le Soulier de Satin* (musique de scène pour le drame de Paul Claudel).

1946 : *Troisième Symphonie « Liturgique »*; *Quatrième Symphonie « Deliciae Basilienses ».*

1948 : *Concerto da camera.*

1950 : *Cinquième Symphonie « di tre ré ».*

1951 : *Suite archaïque* (pour orchestre); *Monopartita* (également pour orchestre).

1953 : *Cantate de Noël* (pour baryton, voix d'enfants, chœur mixte, orgue et orchestre).

27 novembre 1955 : Arthur Honegger meurt à Paris.

III - ANALYSE DE « PACIFIC 231 »

Composé en 1923, ce « mouvement symphonique » assez complexe, mais solidement et rigoureusement construit, est, comme il se doit, une véritable apothéose du rythme.

« J'ai toujours aimé passionnément les locomotives, a dit A. Honegger à l'occasion d'une interview; pour moi, ce sont des êtres vivants... Ce que j'ai cherché dans *Pacific*, ce n'est pas l'imitation des bruits de la locomotive, mais la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale. Elle part de la contemplation objective : la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort du démarrage, puis l'accroissement progressif de la vitesse, pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de trois cents tonnes lancé en pleine nuit à cent vingt à l'heure. Comme « sujet », j'ai choisi la locomotive type « Pacific », symbole 231, pour trains lourds de grande vitesse ».
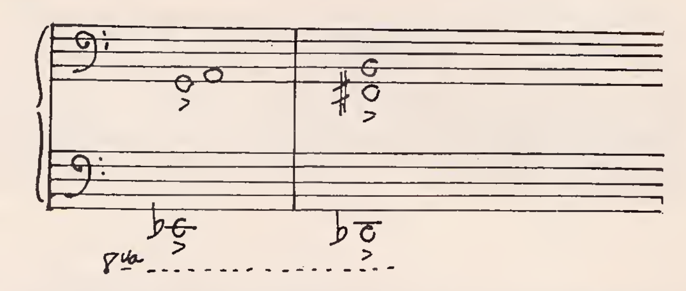
L'ouvrage se présente comme une sorte de choral varié, très librement traité, dans lequel l'accélération rythmique se combine à un ralentissement du mouvement. Œuvre « conçue d'un jet, note le critique genevois R. Aloys Mooser (5), sans arrêt, sans à-coups, sans retours sur elle-même, elle court droit au but, en une formidable progression dont les éléments se succèdent selon une logique irrésistible sorte de giration dont le dynamisme a une puissance étonnante, et dont les développements s'enchaînent le plus souplement du monde ».

L'orchestre comprend : une petite flûte, 2 grandes flûtes, 2 hautbois, un cor anglais, 2 clarinettes en si bémol, une clarinette basse en si bémol, 2 bassons, un contrebasson, 4 cors en fa, 3 trompettes en ut, 3 trombones, un tuba, divers instruments à percussion (caisse roulante, cymbale, grosse caisse, tam-tam), et les cordes (premiers et seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses).

Une introduction de onze mesures (*Modéré* blanche=60) traduit « la tranquille respiration de la machine au repos ». Elle se présente comme une sorte de fond sonore sans éclats, essentiellement constitué par des trémolos (sons harmoniques des cordes, puis cors, trompettes et grandes flûtes). S'y ajoute, dès la première mesure, le frémissement d'une cymbale suspendue.
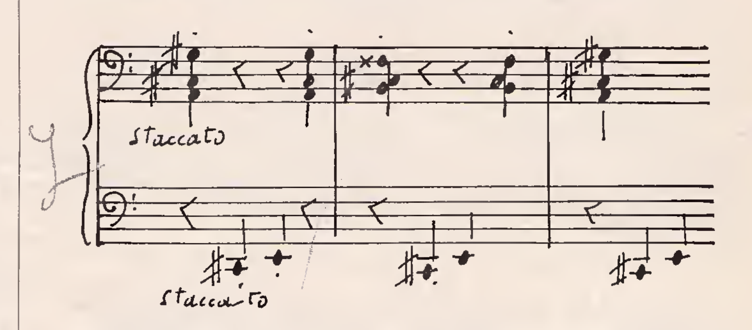
I - « L'effort du démarrage »

(*Rythmique,* blanche = 80) s'exprime par une cellule de deux accords dans le grave de l'orchestre (basson, contrebasson) d'abord en rondes (p. 3, chiffre 1) :



Puis les valeurs deviennent de plus en plus courtes : blanches pointées, blanches, triolets de blanches.

Cors, trombones, tuba, violoncelles se partagent ensuite cet élément rythmique en noires jouées *staccato* — ossature du choral de la dernière variation — qui sert de lien entre les divers épisodes, sous des aspects différents. Le voici dans sa première présentation (p. 4, chiffre 2) :
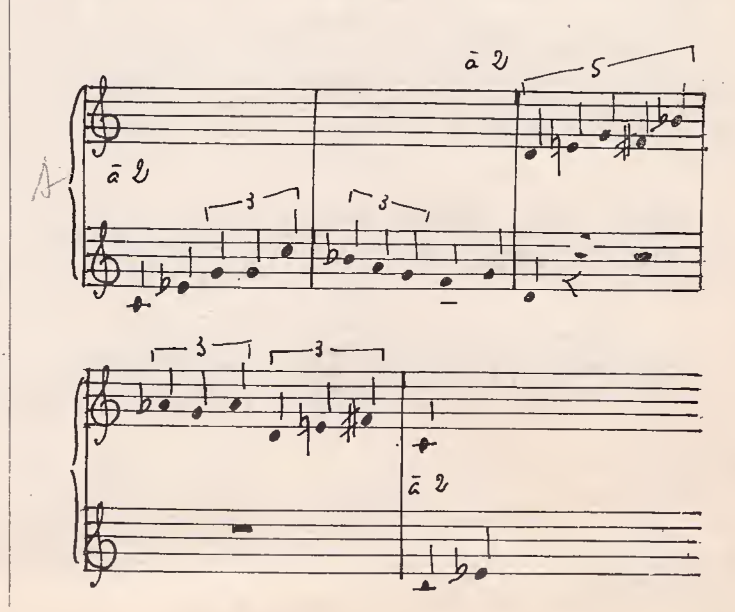


A partir de la mesure 35, le contrebasson le ponctue de battements qui vont s'accélérant par diminution des valeurs (triolet de noires, croches, triolets de croches, doubles croches) aboutissant à un véritable trille.

L'élément rythmique précédemment présenté vient, à partir de la mesure 46, préparer un second épisode.

II - « L'accroissement progressif de la vitesse ».
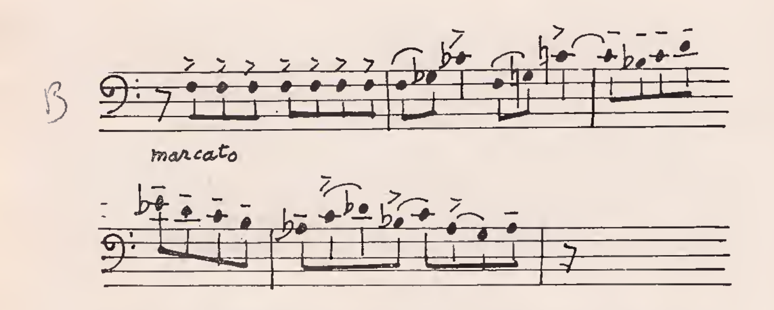
Une phrase lyrique et enthousiaste éclate aux cors sur un bruit de fond polyrythmique suggérant le roulement du train (p. 7, chiffre 4) (6) :



Ce motif joyeux et décidé passe aux trompettes dans leur registre aigu (p. 9, mes. 67).
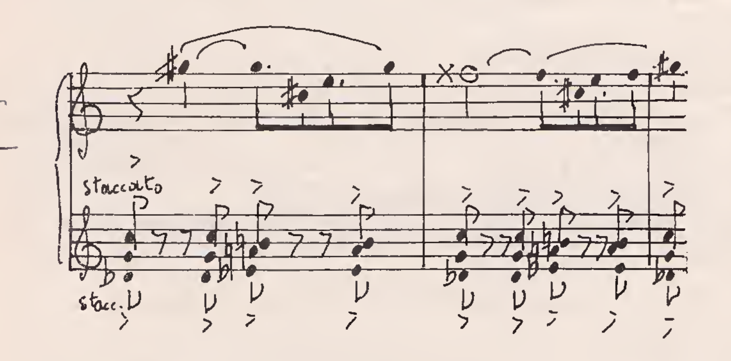
Un changement de mesure (c) et de rythmique (noire = 152) prépare un nouvel épisode

III - Annoncé par les cors (p. 11, mes. 76), un thème franc, martelé, véritable sujet de fugue, apparaît aux bassons, accompagné d'un contrepoint chromatique des violoncelles et contrebasses, la clarinette basse accentuant le quatrième temps la caisse roulante marquant le rythme (p. 12, chiffre 6) :
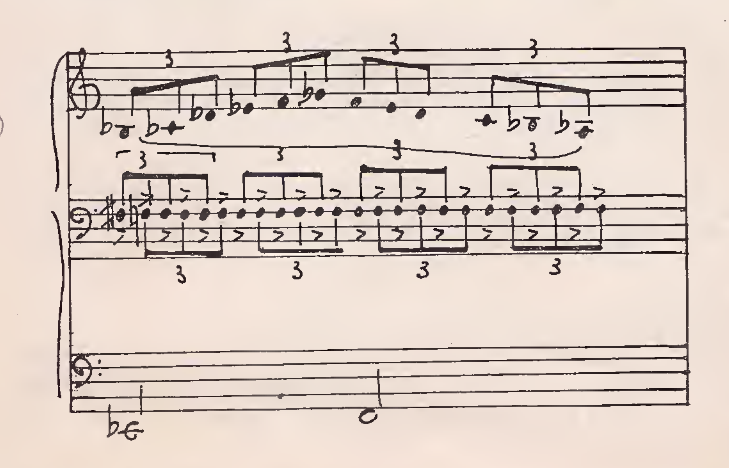


Il est exploité en entrées canoniques, comme dans un divertissement de fugue (p. 14, mes. 97 à 106).
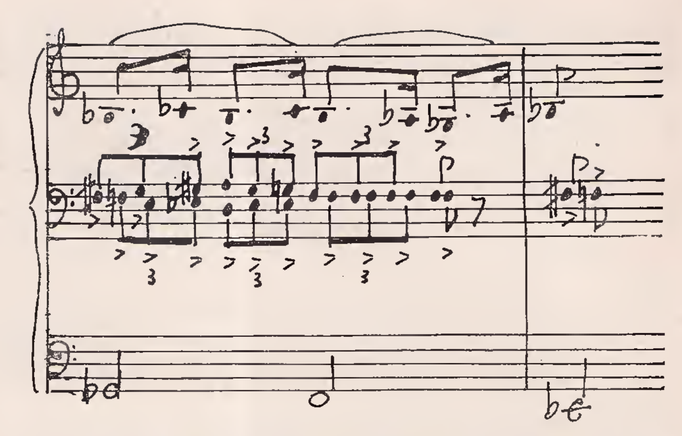
L'élément rythmique du premier épisode, donné en *staccato* par les trompettes, jaillit simultanément aux grandes flûtes et hautbois dans une version mélodique semblable au futur thème du choral (p. 16, mes. 109) :



Il amène une quatrième partie.

IV - (noire = 144). Le train a pris de la vitesse. Un dessin de triolets de croches, très mélodique, donné par le cor anglais et les clarinettes, se combine à des triolets de croches en notes répétées martelées aux bassons, sur un contrepoint en blanches des violoncelles (p. 18, chiffre 9) (7) :

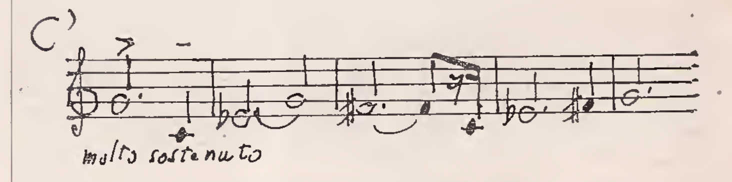




Le thème passe aux hautbois et altos (p. 20, mes. 126), en canon avec les grandes flûtes et les premiers violons (p. 21, mes. 127), puis avec la clarinette basse et les violoncelles (p. 21, mes. 128). Ces multiples entrées fuguées amènent aux trompettes un rappel de la phrase éclatante du second épisode (p. 22, chiffre 10), et aux bois, un retour du thème mélodique en triolets de ce quatrième épisode (p. 25, chiffre 11).
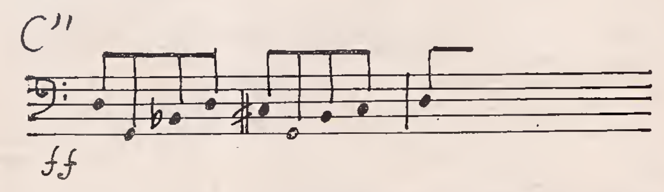
Un fragment rythmique sur un tempo légèrement retenu (noire = 138, chiffre 12), émaillé de réminiscences aux cors (p. 29, mes. 153), puis au cor anglais et aux clarinettes (mes. 154), et à nouveau aux cors (p. 30, mes. 155), du thème martelé des bassons, annonce la partie culminante de l'œuvre.

V - (noire = 132). Dans cette variation, la plus animée et la plus chargée, éclate enfin aux cors (p. 34, chiffre 14), puis aux trompettes, le *choral* qui n'est autre que le pont rythmique initial (p. 4, chiffre 2), présenté en valeurs augmentées et amplifié.



A cet élément se superposent par entrées canoniques, presque dès le début, les thèmes principaux déjà entendus : III (p. 35, mes. 170), IV (mes. 171), III (p. 36, mes. 173). L'orchestre, de plus en plus chargé, atteint, selon le souhait de l'auteur, « au pathétique du train de trois cents tonnes, lancé en pleine nuit à cent vingt à l'heure ».

VI - L'œuvre se termine par une strette, sorte de coda (p. 45, mes. 201) dans laquelle le thème du choral apparaît en croches égales (clarinette basse, bassons, contrebasson, tuba, violoncelles, contrebasses), l'orchestre au complet, jouant *fortissimo* :



Le mouvement se ralentit peu à peu (noire = 126 chiffre 17), en exploitant dans l'ordre inverse les mêmes procédés rythmiques qu'au départ (triolets de croches, croches, triolets de noires, noires, triolets de blanches, blanches, blanches pointées, rondes). Le dernier accord est une affirmation tonale très franche de *ut* dièse mineur.

⁂

Rappelons que dès son apparition, la locomotive inspire quelques œuvres à sa gloire. Citons pour mémoire le *Chant du chemin de fer,* page de circonstance que Berlioz écrivit hâtivement en 1846 pour l'inauguration d'une ligne ferroviaire. Dans le *Chemin de fer* (1830), pièce descriptive pour piano due à Alkan, se trouvent déjà certains des procédés utilisés par Honegger. Mais *Pacific* 231, d'une conception beaucoup plus large, vaut surtout, constate R.-Aloys Mooser « par le lyrisme ardent qui s'épanche d'un bout à l'autre de cette partition, par la prodigieuse vie qui s'y manifeste, par l'accent d'une pensée toujours forte qui sait résister victorieusement aux invites d'un langage puérilemnet imitatif, pour demeurer strictement dans les limites de la musique ».

Bibliographie :

Delannoy (Marcel) : *Honegger* (Ed. Pierre Horay, Paris, 1953).

Favre (Georges) : *Musiciens Français Contemporains* (Durand, Paris, 1956).

Honegger (Arthur) : *Incantation aux fossiles* (Edition d'Ouchy, Lausanne, 1948).

Honegger (Arthur) : *Je suis compositeur* (Edition du Conquistador, Paris, 1951).

---

(1) *Cours de Composition Musicale, Deuxième Livre, Seconde partie,* p. 297 (Ed. Durand).

(2) *Gesammelte Schriften* IV, 21 (Leipzig, Breitkopf et Härtel).

(3) Ibid. IV, 50.

(4) Honegger, *Préface* à l'ouvrage de Marcel Delannoy, « *Honegger* » (éd. Pierre Horay).

(5) *Regards sur la Musique Contemporaine,* 1921-1946, p 47 (Lausanne, F. Rouge, 1946).

(6) L'exemple est noté en sons réels.

(7) Les instruments transpositeurs sont notés en sont réels.

LA MUSIQUE POLONAISE

CONSERVATOIRE SERGE RACHMANINOFF

26, Avenue de New-York - Paris

(Métro : ALMA-MARCEAU)

JEUDI 14 FEVRIER à 20 h. 45

Le Cercle Musical de l'Association France-Pologne et le Club J.M.F. des Trois Centres présentent :

« La Musique Polonaise Contemporaine »
de Szymanovski à Penderecki - Par M. FLEURET

— Illustrations musicales inédites - Entrée libre —

TRISTAN ET ISOLDE (1)

LE PRÉLUDE

par J. CHAILLEY

I. - PRELUDE OU OUVERTURE.

Wagner a pris soin ici, comme pour *Lohengrin* et, plus tard, *Parsifal* d'intituler *prélude* (*Einleitung,* littéralement *introduction*) ce que la tradition baptisait *ouverture* ; il a par contre conservé ce terme non seulement pour *Tannhaüser* et les opéras antérieurs, mais encore pour les *Meistersinger* — la *Tétralogie* présentant un cas à part. En quoi consiste la distinction ?

Si l'on considère les « préludes » de *Lohengrin* ou *Parsifal,* la différence avec une « ouverture » est minime et réside dans la seule conclusion. Celle-ci s'enchaîne, en effet, au lever du rideau sans l'arrêt traditionnel ponctué d'applaudissements. Il suffira de remplacer les trois ou quatre dernières mesures par une formule conclusive avec un bref rappel de thème — ce que Wagner lui-même a fait en vue de l'exécution au concert — pour que le prélude devienne en fait une ouverture. On remarquera d'ailleurs que l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* baptisée telle, s'enchaîne elle aussi au lever de rideau, ce qui montre que l'absence de coupure n'est pas pour Wagner le critère de différenciation entre les deux termes. Mais elle s'achève par des cadences conclusives et peut donc être isolée sans retouches pour le concert, tandis que les « préludes » se terminent de manière suspensive et nécessitent un léger remaniement pour pouvoir être séparés de leur contexte.

Pour *Tristan,* la différence est un peu plus forte encore. Le prélude est bâti, comme le serait une ouverture, de façon cohérente et autonome. Il « introduit » non pas la scène 1 qui suit immédiatement (comme ce sera le cas, par exemple, pour le prélude du 3e acte des *Maîtres Chanteurs,* ou pour la plupart des préludes de la Tétralogie), mais l'ensemble de la pièce. Toutefois, son plan tonal n'est pas celui d'un morceau indépendant refermé sur soi-même, de tonique à tonique, mais un plan « ouvert » de tonique à relatif, non conclusif ; c'est pourquoi on ne l'exécute jamais isolément au concert (on a l'habitude de le souder artificiellement avec la mort d'Isolde). On voit déjà ici l'importance de l'architecture tonale dans cette œuvre si abusivement annexée par la polémique « atonale ».

II. - CONSTRUCTION ET SIGNIFICATION D'ENSEMBLE.

Le prélude de Tristan réunit donc les caractères d'une *introduction par son plan tonal non conclusif* et ceux d'une *ouverture par son affectation à l'ensemble* de la pièce (non à la scène I qui suit comme le ferait une introduction au sens propre) ; ouverture aussi par la *cohérence d'un plan thématique complet :* exposition, développement, réexposition (celle-ci normalement à la tonique, mais menant au relatif).

Presque toutes les ouvertures (ou préludes) de Wagner sont basés sur le développement de deux groupes de thèmes de caractère opposé ou complémentaire : ex. Tannhaüser, a = thème religieux des pèlerins, b = ensemble des thèmes païens du Venusberg ; Parsifal : a = ensemble des thèmes de paix du Graal, b = thème de douleur d'Amfortas. Ces deux groupes sont développés habituellement selon un plan A B A de caractère symphonique dans lequel A est généralement réservé au thème le plus statique, B aux thèmes passionnels et tendus (laissons à la phraséologie usuelle le cliché « résumé du drame »).

Une seule exception. *Lohengrin,* bâti sur un thème unique, celui du Graal. *Tristan* représente un stade intermédiaire. Le prélude, en effet, expose et développe bien deux groupes de thèmes : d'une part, thèmes d'amour (n° 1 à 6), d'autre part, thèmes de mort (n° 7 et 8). Le thème n° 7 est bien placé au centre, selon le plan habituel du « thème contraire » ; mais, musicalement parlant, il contraste mal avec les précédents, de par son rythme apparenté à celui de 3 et de 6, de sorte qu'il semble les prolonger et non s'y opposer, les uns et les autres ont d'ailleurs le même caractère intensément dynamique. Quant au thème 8 (philtre de mort), s'il apparait deux fois avec insistance (mes. 29 et 31), ce n'est pas en tant que thème de contraste à développer, mais en contrepoint allusif sous les thèmes d'amour qu'il charge d'une lourde menace, et au cours même de leur développement. De sorte que ce prélude, tout en présentant la dualité dramatique habituelle aux ouvertures de Wagner, semble néanmoins, comme celui de Lohengrin, couler d'un seul jet, et se manifester comme un unique développement, extraordinairement homogène, de l'ensemble cohérent des thèmes d'amour.

III. - ANALYSE.

EXPOSITION. — Successivement thème 1, montant en marche harmonique par les tons voisins (tonique, relatif, dominante) pour retomber sur la tonique en donnant naissance au thème 2, d'où sort à nouveau le thème 3 du « regard », longuement étalé : intensité et longueur de la contemplation évoquée ; tout naturellement, le thème 4 en sort à son tour, incluant le thème 5 dans son développement, tandis qu'aux basses un simple enchaînement harmonique (mes. 29 et 31) prend au passage, grâce au renforcement de 3 bassons, une valeur mélodique qui se révélera plus tard caractériser le thème du poison, n° 8.

DEVELOPPEMENT. — Nous sommes parvenus au relatif do majeur (mes. 34). L'exposition est-elle achevée ? Peut-être, car voici un développement du thème 3 ; il est coupé cependant d'un nouveau thème, 6, mais celui-ci est si intimement lié à 3 qu'il n'en est peut-être qu'une transformation. En tous cas, une nouvelle armature de la majeur confirme mes. 44 que ce qui suit appartient désormais au développement.

Successivement se développent les thèmes 4, 5 et 3, toujours dans une admirable coulée mélodique dont l'ondulation chromatique des basses module constamment les tensions et les détentes, les premières se chargeant de plus en plus d'une intensité passionnelle bientôt exacerbée.

PARTIE CENTRALE (64). — La courbe tonale nous a ramenés au ton principal majorisé : la majeur. Voici alors le thème nouveau, thème de malheur après les thèmes d'amour : le n° 7, le coffret aux philtres. Trois fois il monte d'un degré sur lui-même, mais lorsque après le *la,* le *si* et le *do dièse,* il atteint le *ré* et que l'on s'attend à l'entendre une 4e fois, c'est, avant lui, le thème d'amour 1 b qui émerge, *molto crescendo,* aux hautbois et cor anglais, comme pour suggérer le contenu amer sorti de la boite de Pandore.

Quelque temps encore, les thèmes 7 et 1 b vont se mêler l'un à l'autre, jusqu'à ce que 1 b s'épanouisse largement (mes. 74) sur la redoutable péroraison du thème 2. Par un audacieux échange de 7e contre 9e, incluant simultanéité d'appoggiature et de note réelle (deux « fautes » pour les traités classiques), en même temps que s'étale aux vents l'aboutissement majestueux du thème 2, toutes les cordes à l'unisson, fortissimo, chantent intensément la puissance du « Regard » (thème 3), qui va maintenant grandir, envahir tout l'orchestre avec une intensité presque insoutenable : c'est la première de ces montées surhumaines d'où « Tristan » tirera une force d'envoûtement quasi-magique.

(*Suite page 19*)

---

(1) Voir E.M., n° 87, Avril 62, 91, Oct. 62 et 93, Déc. 62

Instructions relatives à l'épreuve facultative de musique à l'examen probatoire et au baccalauréat [1]

L'épreuve facultative de musique à l'examen probatoire et au baccalauréat comprend quatre parties nettement distinctes : dictée musicale, solfège, exécution instrumentale ou vocale, histoire de la musique. Les dispositions générales antérieures restant toujours valables, les instructions suivantes ont essentiellement pour but de faciliter la mise en application, d'apporter les indications pratiques quant à la préparation, au déroulement et à la nature même de l'épreuve.

I. — Dictée musicale

Le texte de la dictée musicale imposé dans toutes les académies reste toujours simple et d'un niveau élémentaire : la tonalité est indiquée aux candidats ; le mode et le rythme ne présentent aucune équivoque et sont aisément perceptibles dès les premières mesures ; cette dictée musicale ne comporte qu'une ou deux altérations accidentelles amenées de préférence par mouvement conjoint, et ne module éventuellement qu'aux tons voisins.

Si cette épreuve exige une bonne oreille et une préparation sérieuse, elle ne doit pas cependant décourager les élèves et les empêcher de choisir l'option « musique », puisqu'en fait elle n'en constitue qu'une partie.

L'instrument à utiliser doit être de préférence l'harmonium ou à défaut le guide-chant ou le piano. Le professeur chargé de donner la dictée indiquera d'abord le ton de cette dictée, fera entendre le *la* (du diapason), exécutera intégralement le texte musical, puis le dictera par fragment d'une mesure à laquelle on ajoutera le premier son de la mesure suivante ; chacun des fragments sera entendu trois fois. Une seconde exécution intégrale terminera l'épreuve et un délai d'environ dix minutes permettra aux candidats de revoir leur travail.

Les examinateurs établiront un barrême de notation, compte tenu de la difficulté de chaque mesure, en accordant plus d'importance à l'intonation qu'au rythme.

II. — Solfège

L'exercice de solfège sera choisi par le jury de chaque centre : texte inédit composé par l'un des examinateurs, ou bien lecture empruntée à un manuel d'usage peu courant. Ce bref déchiffrage doit rester très vocal, simple quant à l'intonation et au rythme, et ne jamais dépasser le niveau du programme de la classe de troisième. Il sera tenu compte de l'aptitude du candidat à prendre le ton à l'aide du diapason. Mais aucune question théorique ne lui sera posée.

III. — Exécution instrumentale ou vocale

L'exécution instrumentale ne peut tenir qu'une place secondaire dans l'ensemble de l'option, car, n'étant pas enseignée dans les lycées, elle risque de favoriser les candidats ayant eu la possibilité de prendre des leçons particulières, ou de suivre les cours d'un conservatoire. Toutefois, le jury encouragera un effort louable, même s'il s'exprime encore maladroitement.

A l'exception du piano, les autres instruments (choisis de préférence dans l'orchestre symphonique classique) doivent être apportés par les candidats.

Pour ceux qui optent pour l'interprétation vocale, le jury tiendra compte de la qualité de la voix, du goût et du sens musical de l'exécutant, et aussi du choix de l'œuvre, qui devra toujours avoir une réelle valeur artistique (mélodies, lieder, airs d'opéras ou d'oratorios).

IV. — Histoire de la musique

L'interrogation d'histoire de la musique doit s'efforcer de déceler la culture du candidat et sa connaissance de quelques grandes œuvres musicales. La préparation bannira donc toute étude abstraite, la récitation d'un manuel ou d'un cours ne présentant aucun intérêt, mais s'attachera à la pénétration réelle et concrète d'une partition, au contact direct avec la matière musicale. C'est autour d'un texte que doit s'organiser cette interrogation qui reste forcément très élémentaire, et évite toute érudition prétentieuse et toute analyse musicale trop savante.

Le programme comporte six œuvres : trois (d'auteurs, de genres et d'époques différents) imposées chaque année sur le plan national, et trois autres laissées au choix du candidat (pages de valeur authentique, illustrant des aspects divers de la musique).

Chaque commission disposera d'un instrument à sons fixes (piano, harmonium ou guide-chant), d'un électrophone, de l'enregistrement des œuvres imposées et des partitions correspondantes.

L'examinateur n'aura pas à demander un exposé aux candidats, ni à s'assurer de ses connaissances quant à la théorie musicale ou à l'harmonie, ni à interroger sur l'histoire générale de la musique. Il doit se borner à poser une série de questions élémentaires pouvant porter sur :

a) *Le compositeur :* dates, éléments biographiques essentiels à la compréhension de l'œuvre (se rappeler toujours que la biographie ne constitue qu'une partie très accessoire de l'histoire de la musique).

b) *L'œuvre :* dates, genre, caractère, structure, reconnaissance des thèmes les plus caractéristiques et les plus facilement identifiables (joués au piano par l'examinateur, ou donnés à l'électrophone). Bien entendu, il ne peut être exigé des élèves — tant à l'examen probatoire qu'au baccalauréat — qu'ils aient retenu tous les thèmes d'une partition. Suivant le niveau du candidat, quelques questions simples peuvent être posées sur les divers éléments du style : inspiration mélodique, écriture harmonique, instrumentation.

c) *L'époque :* tendances générales des arts et de la littérature ; place et influence du musicien. Eviter toutefois les problèmes d'esthétique trop complexes et les questions touchant à l'histoire de la civilisation, qui exigent une très vaste érudition.

Rappelons que la valeur de l'épreuve est exprimée par une note globale variant de 0 à 20. La répartition des points doit être ainsi établie : la dictée musicale est notée de 0 à 4, l'exercice de solfège de 0 à 4, l'épreuve instrumentale ou l'interprétation vocale de 0 à 4 et l'interrogation sur l'histoire de la musique de 0 à 8.

Sans faire preuve d'une excessive générosité, la plus grande bienveillance s'impose pour l'ensemble de l'option. Encore une fois, il ne s'agit pas uniquement de vérifier les connaissances musicales du candidat et de sanctionner sa mémoire, mais de découvrir ses qualités d'esprit, son intelligence, sa sensibilité et son sens artistique.

---

(1) Circulaire du 16-1-63 aux recteurs, B.O. n° 4 du 24-1-63, pages 207 et 208.

Musettes et Cornemuses (13)

par Jean Maillard

Professeur au Lycée François 1er, à Fontainebleau

Froissart parle dans ses *Chroniques* des « muses qui menoient grant bruit et grant tintin » au siège de Valenciennes en 1341 (7).

A cette époque, il semble que les Flandres, le Brabant et la Rhénanie aient joui de la réputation la plus solide en ce qui regarde leurs ateliers de lutherie. Un témoignage nous est fourni dans ce sens par la *Correspondance* de Jean I, dans laquelle ce souverain d'Aragon nous apprend, entre 1388 et 1391, qu'il cherchait à attirer à sa cour des sonneurs de cornemuse allemands.

Certains conservent cependant une attitude réservée vis-à-vis des cornemuses ; attitude dictée non seulement par le caractère fruste de leurs musiques de plein air, mais encore et surtout par les grossièretés et allusions faciles auxquelles se prêtait la forme même de l'instrument : Jérôme Bosch a usé et abusé de ce motif « d'inspiration » dans des élucubrations picturales démentielles. Geoffroy Chaucer, le noble poète anglais abandonne quant à lui la cornemuse à son meunier, homme dissolu, ivrogne et malhonnête (8) ; Eustache Deschamps, le propre neveu de Machaut, disait qu'elle était l'instrument des hommes grossiers et brutaux (9) et l'allemand Sébastien Brandt pensait que la préférer à la harpe ou au luth était d'un insensé (10).

Rabelais était moins méchant avec elle et se contentait de la citer plaisamment dans le titre équivoque d'un des nombreux livres qui, à la Librairie St Victor près le Petit-Pont, tentent Pantagruel :

— *De modo faciendi boudinos,*

— *Beda, De optimate triparum,*

— *La cornemuse des Prélats...*

Parfois, le terme de « cornemuseux » devient, chez notre thélémite, synonyme de « bavard, conteur de sornettes » ; moquerie débonnaire et image juste d'un babillage ininterrompu.
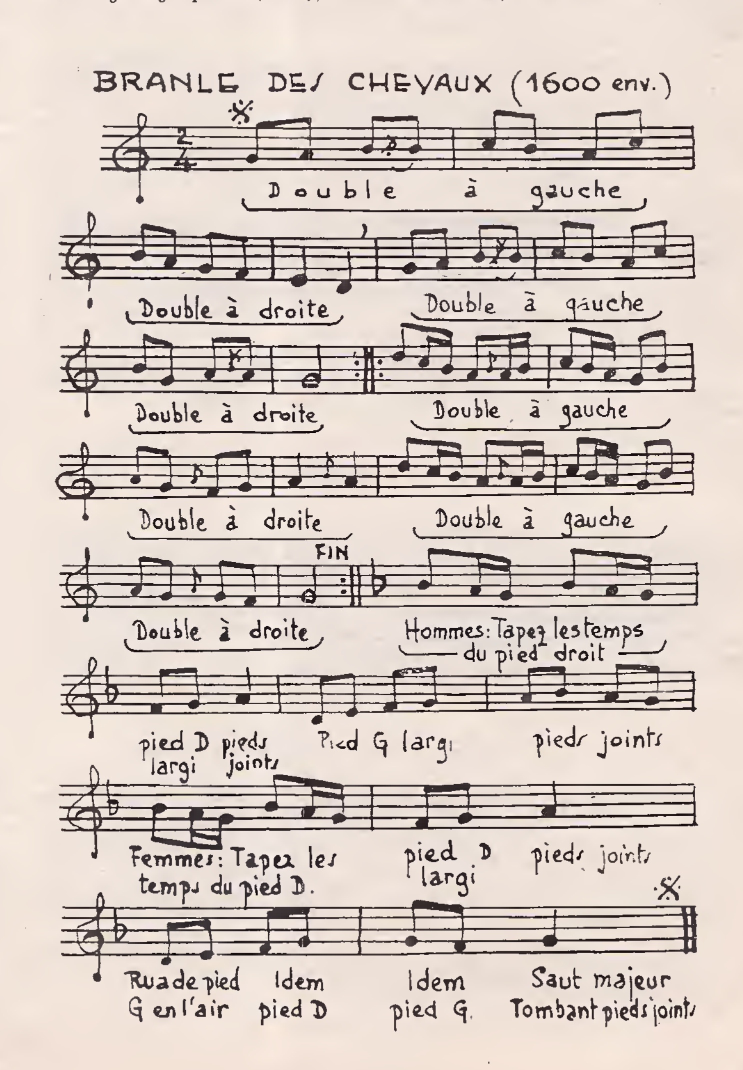
Mais c'est là profonde injustice que se moquer de la cornemuse, car il en est d'autres que ces victimes de la folie de Bosch, ou du pinceau médical, véritable scalpel, de Pierre Breughel : tous ces bergers qui l'adoptent comme compagne fidèle des heures de solitude, panacée contre le morne ennui et la langueur des isolements prolongés. Quelle patiente joie de préparer d'abord avec amour cet instrument que les chiens et l'homme voient de jour en jour s'ébaucher et gagner en perfection. Quelle joie d'en tirer le « son vierge et jumeau », d'entendre enfin une voix nouvelle et amie répondre à son ennui, à sa nostalgie, à ses espoirs, à ses désirs, à ses ardeurs abandonnées. Et le soir venu, rallier le troupeau avec une revirade qui vous appartient en propre, qui est le mot de passe de votre royaume, aux bêtes et à vous ! Notre vieux briard du plateau, Jehan de Brie, auteur de ce précieux recueil intitulé *Le bon bregier* écrit :

Des instruments doit avoir le berger avec ses flaiaux, pour soy esbattre en melodie. C'est assavoir fretel, musette d'Alemaigne ou d'autre musette.

On sait que la cornemuse connut une période d'éclat au XVIe siècle, sous François-1er, Henry II et Charles IX principalement. A Fontainebleau, Marguerite de Valois aimait voir les paysans de Bière exécuter de vieux branles du Gâtinais : branle des lavandières, branle des chevaux, branle des sabots, dont les pas nous ont été heureusement conservés par Thoinot Arbeau dans son *Orchésographie* (11). Branle des lavandières, dit le Maître à danser à son élève Capriol, « car les danseurs y font du bruit avec leurs tapements de mains, lequel représente le bruit que font les battoirs qui lavent les buées sur la rivière de Seyne » ; branle des chevaux, car les hommes y font des ruades et tapent du pied : le branle des sabots n'est d'ailleurs qu'un dérivé du branle des chevaux dont voici le timbre et la chorégraphie sommaire. Pour éviter la surcharge du cliché rappelons que les doubles de branles s'exécutent ainsi:
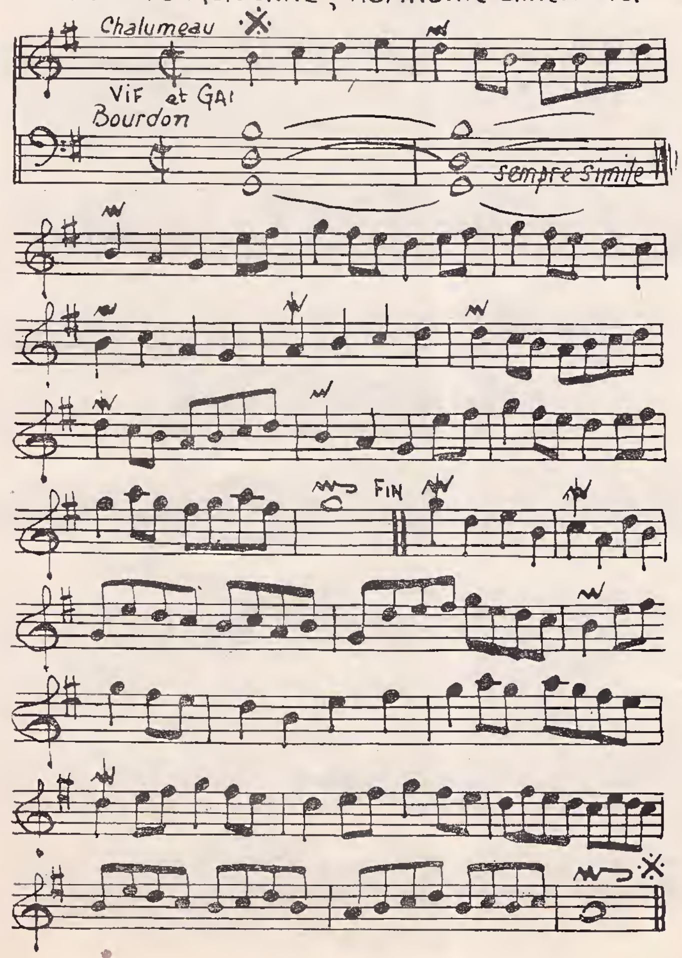
Double à gauche :	pied largi gauche pied droit approché pied largi gauche pieds joints.
Double à droite :	pied largi droit pied gauche approché pieds joints (12).

Dès le XVIe siècle, les théoriciens de la musique accordent aux cornemuses et musettes un important « droit de cité » dans leurs traités : *Vincenzo Galilei, Dialogo della musica antica e della moderna* (Florence, 1581), Michel Praetorius, *De Organographia* (1619), Père Mersenne, *Harmonie univer-*



selle (1637), et le savant historien Olaus Magnus, archevêque de Suède, parle du rôle de ces instruments dans les réjouissances populaires, dans son *Histoire des Peuples Scandinaves*, publiée à Rome en 1665.

Les peintres flamands des XVème - XVIème - XVIIème siècles témoignent dans leurs œuvres de la popularité de ce *muizenzack* — sac à souris —, comme ils l'appellent familièrement : à moins que ce ne soit *duivelzack* — sac à diable ! En 1477 à Termondes, une kermesse célèbre réunit l'ensemble impressionnant pour l'époque de 28 sonneurs. Cela paraît insignifiant au lecteur moderne blasé, pour lequel les prouesses d'organisation et de superbe réussite sur le plan artistique que sont les fêtes de Cornouailles ou la Saint-Loup de Guingamp, qui réunissent un millier de sonneurs, valent tout juste le déplacement ! Mais en ce qui concerne nos malheureux 28 sonneurs, rappelons que le *doedelzack*, ou cornemuse flamande, s'il était fort populaire, n'en était pas moins rare, pour plusieurs raisons : coût élevé de l'instrument d'une part, difficulté d'en jouer, d'autre part. Les cornemuses de Breughel ont des réservoirs d'air dont la capacité dépasse 15 litres (!), et des bourdons atteignant 1 m. 30 : on réalise l'effort physique demandé à l'instrumentiste, et l'on comprend alors pourquoi l'on voit souvent à ses côtés un « compain » plein de sollicitude, tenant prêt le pichet de vin du Rhin, ou la pinte de bière. Il se faisait payer, d'ailleurs, ce sonneur, et les impécunieux se contentaient « d'un sou de musique » : on gonflait l'outre au maximum, puis l'on jouait jusqu'à épuisement complet de l'air.



La vogue de la musette est extrême aux XVIIème et XVIIIème siècles. Le Père Mersenne, dans son *Harmonie Universelle* déjà citée, écrivait : « Lorsqu'on a ouï la musette entre les mains de ceux qui en jouent à la perfection comme le sieur des Touches, l'un des hautbois du Roi, il faut avouer qu'elle ne le cède point aux autres instruments, et qu'il y a un singulier plaisir à l'entendre ».

En 1665, lors du mariage fastueux de Monsieur avec Henriette d'Angleterre, qui fut célébré à Versailles, on vit Pan et Diane danser au son de la musette jouée par des sylvains et des nymphes.

---

(7) Nous avons là un argument de poids envers irlandais et écossais qui se réclament de la plus ancienne utilisation des cornemuses dans l'Armée. Il est vrai qu'il y a chez eux solution de continuité, alors que chez nous, si l'on excepte d'épisodiques apparitions dans des Régiments parfois étrangers (*Brigade irlandaise* de Louis XIV et Louis XV), leur éclipse a duré plus de quatre siècles (bravo Lann-Bihoué !).

(8) Cf. Edward BLOCK, *Chaucer's Millers and their bagpipes*, in Speculum XXIX (1954), 240.

(9) Eustache DESCHAMPS, *Œuvres*, SATF V. 127.

(10) Sébastien BRANDT, *Narrenschrift*, édit. Zarncke, Leipzig (1854), 86.

(11) Thoinot Arbeau, *L'Orchésographie*, Paris (1639).

(12) Peut-être ces précisions paraîtront-elles puériles à l'amateur de danse ? Plus que profane, j'ai cru bien faire en les mentionnant.

(13) Voir E.M., numéros 93, Déc. 62 et 94, Janv. 63.

(A suivre)

Le Cours d'Éducation Musicale en Sixième

par Mme AUBRY

Professeur d'Education Musicale
au Lycée de Montgeron

Reprenant l'ordre traditionnel des différentes parties de la leçon de musique, nous proposons ici quelques exercices de culture vocale, de culture auditive, de rythme qui peuvent servir de révision en ce début de second trimestre ou de préparation aux nouveaux chapitres du programme.

D'autre part, quelques titres d'ouvrages musicaux viennent compléter la liste élaborée lors de notre précédent article (octobre 62).

CULTURE VOCALE

Dans le domaine de la culture vocale, quel but poursuivons-nous ? nous cherchons à épanouir les voix, c'est-à-dire :

— améliorer la respiration, la tenue du souffle ;

— étendre le registre vocal ;

— obtenir un meilleur timbre, une émission plus souple.

Le travail effectué depuis le mois d'octobre nous invite à insister sur telle ou telle difficulté.

a) Multiplions, par exemple, les exercices d'attaque du son : ceux-ci nécessitent une inspiration profonde et rapide.

N'avons-nous pas remarqué pendant la leçon de chant que la première syllabe de chaque phrase surprenait bien des élèves ?

Pour obtenir en temps voulu et à la bonne hauteur, l'émission du son, nous décomposons l'exercice en deux phases :

— nous choisissons la syllabe MO - MA - DU - Ohé - HOP HEI ;

— nous demandons une respiration très ample puis l'attaque du son sur une note choisie entre LA et MI.

Plus ils montent dans l'aigu, plus les enfants ont tendance à attaquer le son « en-dessous ». Apprenons-leur à bien penser le son et le mot qui vont être chantés.

Nous essayons ensuite d'obtenir la même attaque du son en procédant plus rapidement. Nous répétons l'exercice en laissant aux enfants un temps de réflexion de plus en plus bref.

b) Si le réflexe respiratoire semble insuffisant, nous pouvons l'améliorer à l'aide d'un exercice de ce genre = vocalisons la phrase (1), assez lentement, en deux souffles. Introduisons ensuite deux ou trois respirations ou césures, sans prévenir les enfants à l'avance (en cours de vocalise, faisons un signe de la main pour indiquer cette coupure du son). L'enfant apprend là à se servir de la respiration buccale ou à suspendre la note de façon plus rapide.

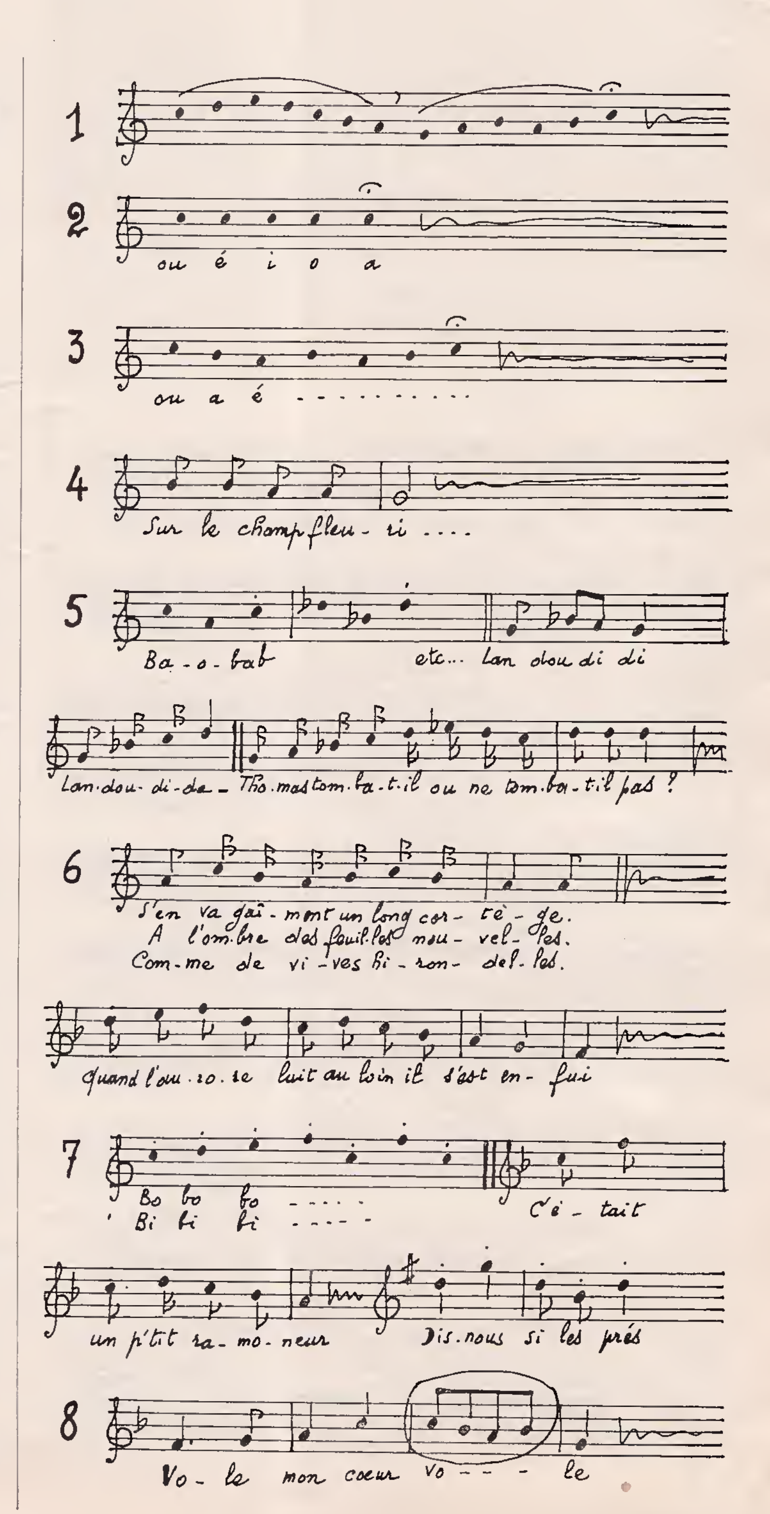
c) Les exercices de tenue du son (son isolé ou accord) sont toujours repris. Ils sont excellents pour le contrôle du débit de l'air et pour la recherche de la place.

d) Proposons maintenant un exercice d'égalisation du timbre, sur différentes voyelles : è - i - o - a et sur « ou ».

— sur une même note (2) ;

— sur différentes notes (3).

Utilisons une formule comportant des paroles (4) (*Sur le Champ Fleuri - extrait de « La Chansonneraie »*).



e) Les vocalises viennent satisfaire la souplesse des voix d'enfants : plus longues qu'au premier trimestre, elles s'étendent davantage dans le registre aigu.

Elles reposent sur l'accord parfait ascendant ou descendant ou sur un fragment de gamme, et la gamme entière.

Veillons au port de voix si vulgaire, au passage délicat d'une note à l'autre, surtout dans le fragment mélodique descendant.

f) Les exercices d'articulation réclament la souplesse de la mâchoire inférieure, la mobilité des lèvres. Surveillons la position de celles-ci, au cours d'exercices muets, lorsque nous voudrons lire sur toutes les bouches A - E - I - U - O.

Insistons aussi sur la détente correcte de la consonne qui rend le chant plus ferme, clair et expressif. Choisissons des mots comme « Baobab ». Voici quelques formules (empruntées aux chants populaires) dont la répétition dans différentes tonalités, dans un mouvement de plus en plus vif, améliore l'articulation (5). Celles-ci (6) servent d'exercice de volubilité.

g) La souplesse vocale suppose aussi de nombreux exercices en legato, ou en staccato, sur des intervalles de plus en plus grands : de la seconde à l'octave. La formule (7) prépare l'étude du « *Petit ramoneur* », du « *Hanneton* ».

Ailleurs le staccato aura pour but d'embellir une courte vocalise (8). Cette mesure sera chantée lentement, en staccato, puis dans un mouvement modéré, vif ; enfin sous sa forme vocalisée ; très légèrement.

La lecture attentive des chants que nous allons apprendre aux enfants ne nous propose-t-elle pas les meilleurs sujets de culture vocale ? Les difficultés rencontrées en cours d'étude sont notre meilleur guide dans le choix d'exercices appropriés et seule la pratique fréquente du chant nous permet d'espérer de réels progrès.

CULTURE AUDITIVE

Malgré la progression différente que suivent les livres de solfège, nous portons surtout notre attention dès le second trimestre, sur :

— l'étude de la gamme de do majeur ;

— l'étude des intervalles de 6te, 7e, 8ve.

Quels exercices de culture auditive proposer ici ?

a) Etude de la gamme :

— vocalisons la gamme ascendante et descendante ayant pour tonique *do, ré, mi* ou *fa ;*

— proposons d'autres gammes tantôt majeures, tantôt mineures. Numérotons-les 1 - 2 - 3 - ; les enfants ont à relever les chiffres correspondant aux gammes majeures ;

— jouons la gamme de *do*, au piano, en passant le 2e ou le 3e degré, etc... ;

« *Quelle note avons-nous oubliée ?* ».

« *Essayez de la chanter* ».

(Les réponses sont, en général, moins spontanées lorsqu'il s'agit de la gamme descendante car les enfants sont moins familiarisés avec cette série de sons inversée. Multiplions donc les exercices sur la gamme descendante).

— proposons, toujours au piano ou en vocalisant, un fragment de gamme (*mi fa sol la*) (*sol fa mi ré*) ;

« *Quelles notes avez-vous entendues ?* ».

« *Vous ne les reconnaissez pas ?* ».

« *Reprenons ensemble la gamme en chantant, un - deux - trois...* ».

« *Ecoutez à nouveau le premier fragment* ».

« *Chantez le « bouche fermée» et terminez la gamme* ».

« *Quels numéros correspondent aux notes du fragment ?* ».

Abandonnons ensuite ce système de numérotage pour utiliser le nom des notes.

— Comment faire distinguer les tons et les demi-tons ? L'étude de la gamme facilite notre tâche. Insistons sur la place des demi-tons dans la gamme majeure ;

« *L'intervalle proposé peut-il s'appeler 3 - 4 ou 7 - 8 ?* ».

« *Chantez-le, terminez la gamme à haute voix ou mentalement* ».

Nous laissons ensuite aux enfants le soin de deviner la qualification des différentes secondes jouées au piano.

b) L'étude des intervalles de la quinte à l'octave donne lieu à des exercices chantés qui précèdent la dictée écrite ou orale, ou la leçon de solfège.

S'ils travaillent, par exemple, l'intervalle de sixte, les enfants chantent les notes indiquées par leur professeur à partir d'une série de sons conjoints allant de *do* à *sol*, écrits au tableau noir (9).

Chantons-leur « *do* », ils répondent « *la* ».

Chantons-leur « *ré* », ils répondent « *si* ».

Chantons-leur « *do* », ils répondent « *mi* ».
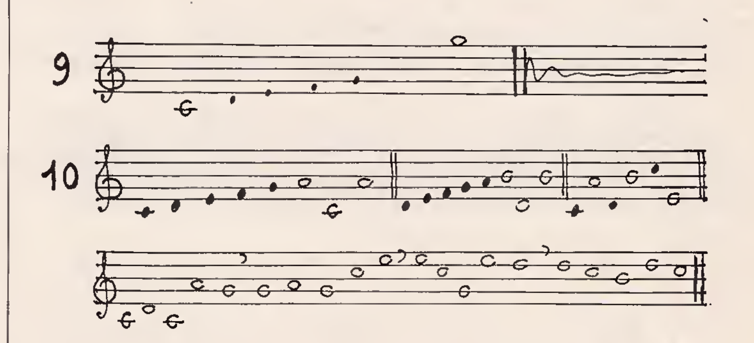
(Les enfants prennent l'habitude de parcourir mentalement la série de sons intermédiaires) :

— faisons chanter l'intervalle de façon harmonique ;

— faisons reconnaître cet intervalle mélodique ou harmonique parmi d'autres intervalles ;

— un exercice de récapitulation permet ensuite la lecture de cet intervalle entouré de secondes quartes ou quintes (10).

L'exercice de solfège à une ou deux voix est grandement facilité par cette étude préparatoire. Mais n'oublions pas que les exercices d'intonation, d'ordre mélodique ou harmonique, doivent être de courte durée ; ils exigent, en effet, un gros effort d'attention de la part des jeunes enfants. Il est donc nécessaire de scinder la leçon, telle que nous la proposons ci-dessus, en plusieurs parties.



EXERCICES DE RYTHME

Les exercices de rythme sont toujours bien accueillis. Ils permettent aux enfants de se détendre quelques instants et ils sont, en général réalisés avec facilité et enthousiasme.

Les rythmes élémentaires étudiés au cours du 1er trimestre sont-ils bien assimilés ? Pour le vérifier, nous procédons à quelques exercices de révision :

— nous notons au tableau les fragments suivants (11) ;

— nous travaillons chaque rythme en frappant des mains et en marchant si cela est possible. A chaque temps correspond le pas tandis qu'au rythme 1 - 4 - 5 correspond le frappement des mains. Ceci habitue les enfants à distinguer les temps d'une part, le rythme d'autre part ;

— nous pouvons ensuite enchaîner les fragments 1 - 2 - 3 ou 4 - 5 - 6 ;

— les enfants ont aussi à reconnaître le fragment rythmique joué au piano (la main gauche ne marque pas les temps sinon l'exercice en serait moins profitable) ;

— chaque rythme étant bien compris, il est possible de confier deux ou trois rythmes différents (1 - 2 - 3 par exemple) à plusieurs groupes d'enfants. Cet ensemble rythmique peut être réalisé à l'aide d'instruments à percussion (tambourins, triangles, etc...) ;

— nous pouvons encore transformer l'ensemble rythmique en un court exercice choral en donnant à chaque fragment une ligne mélodique très simple.

Une solide connaissance de ces rythmes facilite beaucoup le déchiffrage des morceaux de solfège. Dans le courant du second trimestre, nous abordons l'étude de la croche qui nous amène à la lecture de chants populaires très faciles, transposés en do majeur, exemples :

— « *La Pibole* » ;

— « *La Chèvre* » ;

— « *Sur le Pont de Nantes* ».

D'autre part, nous essayons de mettre en valeur les notions de mesure, de temps, de rythme. Nous prenons comme point de départ un chant récemment étudié, présentant quelques subtilités rythmiques :

1) Celui-ci est-il écrit à 2, 3 ou 4 temps ? Quelques exercices ont déjà préparé les enfants à cette recherche : Ils ont entendu quelques danses ou mélodies jouées au piano. Ils en ont cherché et frappé la cadence, repéré les accents rythmiques et déterminé la place du premier temps. Après avoir trouvé le nombre de temps, ils ont battu la mesure correspondante.

2) Tout en chantant, les enfants marquent le début de la mesure par un frappement de main.

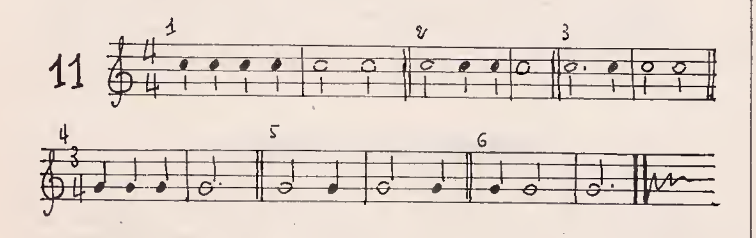
3) Ils marquent chaque temps.

4) Et reproduisent enfin, avec précision, le rythme de la chanson. Cet exercice se fait de préférence en marchant.

5) Sans être aidés du piano, sans chanter, les élèves frappent les rythmes du chant, en gardant bien le mouvement initial et avec un maximum de précision.

L'interprétation du chant choisi au départ en sera plus sûre, plus solide.

Notons aussi que ce travail collectif habitue les enfants à prendre conscience de leur responsabilité au sein du groupe ; l'étourderie, la négligence de l'un d'eux nuit à la bonne réalisation de l'exercice et oblige à de lassantes répétitions. Cette étude rend chaque enfant plus exigeant envers lui-même.



La leçon de solfège s'enrichit, par ailleurs, de nouvelles notions : signes de nuances et d'accentuation, indication de mouvement, phrasé musical, importance de certains degrés (tonique, dominante, etc...).

LA PHRASE MUSICALE

Arrêtons-nous à l'étude de la phrase musicale que préparent de courts exercices d'analyse à partir de chants, de textes musicaux assez simples — ex-« *Mélodie* » extrait de l'« *Album pour la jeunesse* » de *Schumann.*

Certaines œuvres de *Bach, Haydn, Mozart,* offrent d'excellents exemples.

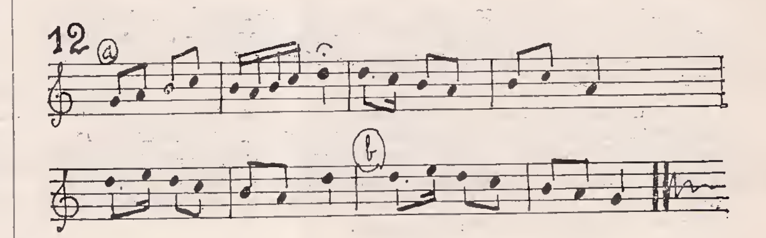
En quoi consiste ce travail d'analyse ?

Les enfants délimitent d'abord chaque phrase musicale, soulignent le retour d'un même motif, recherchent les différentes périodes du thème.

Par ce biais, nous abordons à la fin du trimestre quelques essais d'improvisation.

Nous proposons aux élèves un fragment mélodique de caractère interrogatif (12) a ; leur réponse se rapproche de (12) b. Nous leur demandons d'ajouter un ou deux motifs non conclusifs avant ce dernier.

L'exercice ne porte ici que sur cinq notes, mais lorsque les enfants sont habitués à ce jeu de « demandes et réponses », ils improvisent des fragments plus riches et plus variés, introduisant à leur insu soit une modulation, soit un changement de mesure qu'ils sont encore incapables de noter sans l'aide de leur professeur.



PREPARATION A L'AUDITION

Abordons aussi l'analyse musicale de pièces faciles — jouées de préférence au piano car l'étude mélodique et rythmique accessible aux jeunes enfants nécessite de nombreuses répétitions. — Faisons entendre « *Sicilienne* » de *Schumann* et laissons aux enfants le soin d'établir le plan d'ensemble (ici A - B - A') puis d'approfondir l'étude de chaque grande partie : nombre de phrases - reprises - cadences - caractéristiques mélodiques et rythmiques - nuances. Rejouons enfin toute la pièce et demandons aux élèves de situer le passage que nous venons de citer avant de leur offrir une dernière audition, privée de tout commentaire, au cours suivant peut-être.

Cette étude semble accroître l'intérêt qu'ils portent à l'œuvre choisie, développer leur faculté d'attention. Puisse-t-elle déjà les rendre plus sensibles à l'organisation mélodique et rythmique d'une œuvre musicale ainsi qu'à sa variété d'expression.

COORDINATION

L'audition musicale, instrumentale et orchestrale, peut être l'objet de notre exercice d'analyse, mais nous lui connaissons d'autres buts : illustration d'un cours sur le violon ou le basson, travail d'imagination, complément du cours de Français ou d'Histoire. Le choix des chants est parfois commandé par les mêmes raisons. Il nous a paru intéressant de feuilleter le livre de Français de nos élèves de 6e ; nous y avons relevé différents centres d'intérêt qui nous permettraient de dresser une liste d'œuvres musicales très importante. Nous avons noté en particulier les thèmes suivants :

— Heures et Saisons (nocturne paysage, marine, orage).

— Le Bestiaire.

— Connaissance du Monde.

— Temps Anciens.

— Au temps des Chevaliers et des Jongleurs.

Lorsque nous ne pouvons pas rencontrer le professeur de lettres pour nous tenir au courant du cheminement de son programme, nous consultons le cahier de Textes de la classe. Nous y trouvons le titre de la dictée, le sujet de rédaction qui viennent d'être proposés aux élèves. Nous apportons alors le chant ou l'œuvre musicale à laquelle l'exercice de Français sert déjà de préparation. Cette coordination Français-Musique nous semble enrichissante ; elle donne aux enfants un aperçu plus complet du sujet choisi.

Pour atteindre ce but, nous vous proposons ici de nouveaux recueils de chants :

— Anthologie des chants Populaires Canteloube

— Florilège de chants Populaires .... Ravizé et Barré

— Chansons Limousines .... G. Ropartz

— Cinquante Canons ....J. Chailley

— Chanson de Grand-Père .... Saint-Saëns

— Chanson de Métier .... Piemé

— Le Petit Bonhomme ....

— Chanson Villageoise .... H. Barraud

— Chants d'Afrique-Equatoriale ...... E. Barrat-Pepper

Quant à notre programme d'histoire de la Musique, il ne correspond qu'en partie au cours d'Histoire de nos élèves qui comprend :

— l'Egypte, la Chaldée, l'Assyrie, le Peuple Hébreu, Crétois et Phéniciens, la Perse, la Grèce.

Nous sommes obligés de commencer l'étude du Moyen-Age au troisième trimestre. Efforçons-nous donc jusque-là de respecter la communauté des programmes.

Pour illustrer ce cours d'Histoire de la Musique, nous vous renvoyons à la liste de documents iconographiques déjà parue dans cette revue. Nous vous suggérons aussi l'emploi des gravures intercalées dans certains solfèges, des reproductions offertes par des ouvrages plus importants :

— Larousse de la Musique, ou Dictionnaire en deux volumes par exemple.

Il est dans notre intérêt de posséder différents manuels d'Histoire de la Musique qui nous apportent une documentation historique plus riche ; notre cours en devient plus attrayant.

N'est-il pas agréable de lire dans les yeux l'enthousiasme de ces jeunes enfants, que nous leur proposions une leçon d'histoire, de solfège ou de chant ? C'est le but que nous poursuivons en donnant un caractère plus vivant à tel ou tel exercice. Il ne s'agit pas « d'amuser les enfants », mais de leur présenter les leçons les plus difficiles sous une forme plaisante et d'obtenir un maximum d'effort et d'application.

Pensons aussi à enchaîner nos leçons de dictée ou de solfège les unes aux autres et cherchons à donner de l'unité à ce cours hebdomadaire en organisant celui-ci autour d'une idée principale suggérée par le chant ou le disque choisi.

Nous espérons faire de l'heure d'Education Musicale un moment de travail intensif passé avec joie et intérêt.

(1) Voir E.M. numéros 87 et 88, Avril et Mai 1962 : « *L'Iconographie Musicale*» par Paule Druilhe.

TRISTANT ET ISOLDE (Le Prélude)

(*Suite de la page 12*)

Parvenu au sommet de l'extraordinaire ascension, il semble tout à coup que cette musique s'ouvre comme en l'éventail d'une fusée lumineuse, clamant aux échos, par la voix solennelle des cuivres, la puissance souveraine de l'amour (thème 1 b, auquel se mêle 1 a aux cors, clarinettes basses et violoncelles). Cela se fait sur un accord de 7e du IIe degré de mi bémol majeur, ton éloigné, mais auquel nous étions arrivés par une progression classique à partir du ton principal : la - Do - sol - Si bémol - Mi bémol.

L'accord, très expressif avec son VIe degré abaissé, est cependant, pour Wagner, tout à fait usuel ; il s'écrit et se comprend : « fa - do bémol - mi bémol - la bémol ».

La tension, ici, est déjà au paroxysme, et l'on attend la détente avec angoisse. Il se produit alors un miracle : sans changer de sonorité, par un simple jeu d'enharmonie, l'accord tendu, mais bien connu se transforme sur place, rend un son tout autre et devient l'accord inhabituel, hypertendu, le « fa - si - ré dièse - sol dièse » du début du prélude, l'« accord de Tristan », dont la résolution, si douloureusement désirée, ne sera pas simple nécessité harmonique, mais retour du thème 1 b lui-même : la réexposition.

REEXPOSITION, plus condensée que l'exposition, sur les trois premiers thèmes seulement. Elle mène, on l'a déjà dit, au relatif majeur, atteint mes. 101, et c'est sur une pédale de dominante de ce ton qu'intervient, en coda, un dernier écho du thème 1. On remarquera, au passage, la transformation harmonique qui conduit « l'accord de Tristan », inchangé, vers une résolution en do majeur au lieu de la mineur (par un accord de 9e mineure sans fondamentale).

Quatre mesures de transition sans conclure, et le rideau se lève, prêt à recevoir le ton d'ut mineur qui ouvrira la première scène.

LES ŒUVRES IMPOSÉES AU BACCALAURÉAT

Les Fascicules contenant les analyses des œuvres imposées au Baccalauréat 1963 sont toujours à votre disposition au prix de F. 2,50 l'un.

Les Fascicules I (1re Partie ou, mieux, ce qui la remplace : Examen probatoire à la fin de la classe de 1re) contiennent :
— Cl. Janequin : *Le Chant des Oyseaux*, par P. Druilhe,
— Mozart : *Symphonie « Jupiter »*, par A. Musson,
— Beethoven : *Ouverture d'Egmont*, par S. Lorin.

Les Fascicules II (Baccalauréat) contiennent :
— Berlioz : *Ouverture du Carnaval Romain*, par A. Musson,
— G. Fauré : *Clair de Lune*, par G. Favre,
— Honegger : *Pacific 231*, par P. Druilhe.

Les commandes doivent : 1°) Indiquer le nombre de fascicules retenus en spécifiant : Fascicules I, Fascicules II ; 2°) Etre accompagnées de leur montant (virement postal, 3 volets ; mandat ; chèque bancaire).

La Formation Musicale des Professeurs de Collèges d'Enseignement Général

par J. LENOBLE

Professeur d'Education Musicale aux Ecoles Normales de Clermont-Ferrand

Les futurs professeurs de C.E.G. sont répartis en six sections : deux littéraires et quatre scientifiques. Le CAP qu'ils doivent passer comporte des épreuves théoriques et des épreuves pratiques (1). L'Education Musicale figure, dans la partie pratique, sous la forme d'une « leçon suivie d'interrogation dans une classe de Dessin et arts appliqués, de Chant ou d'Education Physique, ou, pour les hommes de Travail Manuel ». Le coefficient est 2, contre 3 et 2 pour les deux autres leçons de l'épreuve pratique. La note obtenue pour l'épreuve à option n'entre en ligne de compte que si elle dépasse la moyenne ; mention de l'option choisie est alors portée sur le diplôme.

Ce CAP est préparé dans les Ecoles Normales des chefs-lieux d'Académies qui recrutent des stagiaires instituteurs (un an d'études) et normaliens sortant de la classe de Baccalauréat (deux ans d'études). Dans ce bref délai, les stagiaires doivent suivre à l'Ecole Normale et à la Faculté des cours dans leurs deux ou trois spécialités. Des directeurs d'études sont nommés dans chaque discipline littéraire ou scientifique.

Les textes ne prévoient pas de façon explicite la préparation aux épreuves à option. L'an passé, un stage de cinq jours a été organisé (**circulaire du 24-4-1962**) à l'intention des instituteurs. Les élèves-maîtres de 2e année C.E.G. doivent suivre à l'Ecole Normale huit heures de pédagogie spécialisée (**circulaire du 6-6-1962**) ; une part de ces huit heures peut être consacrée aux options. L'an dernier, des cours réguliers avaient été organisés à l'Ecole Normale de Clermont à raison de deux heures par semaine. Cette année, vingt stagiaires se sont inscrits à mon cours. Malgré sa brièveté, mon expérience de ce travail m'incite à faire part à mes collègues de quelques remarques.

Je dois tout d'abord me louer des rapports que j'ai entretenus avec ces élèves. Il s'agit de volontaires, tout disposés à faire de la musique, même à se plier aux disciplines de la dictée et du solfège. Les cours comportent donc une partie technique, du chant à plusieurs voix, des présentations d'œuvres choisies souvent selon le goût des élèves. Une ou deux fois dans l'année quelques séances sont consacrées à la pédagogie, sous forme de leçons modèles et leçons d'essai dans des classes d'application de C.E.G.

Mais l'intérêt sympathique porté à la musique ne remplace pas une technique solide, et c'est un regret souvent exprimé par ces étudiants de n'avoir pas reçu, pour la plupart, la formation nécessaire.

Soyons réalistes : les Ecoles Normales sont, dans l'état actuel des choses, au-dessous de leur tâche ; chacun sait qu'on y forme plus des bacheliers fatigués que des instituteurs ; que le bachotage intensif décourage l'épanouissement des talents et incite les élèves des classes de Baccalauréat à attendre de notre enseignement plus une détente qu'un travail ; qui le leur reprocherait ? Quant à nos stagiaires de C.E.G., contraints à une formation accélérée, ils n'ont ni l'obligation, ni le goût, ni le temps de travailler pour nous en dehors des cours. La leçon pratique de leur CAP est, de même que celle du CAP des instituteurs, une concession de pure politesse ou un timide maintien dans les lieux. Or, **l'éducation artistique ne se contente pas d'aumônes.** Dans l'immédiat, aucune solution n'est en vue que d'informer au mieux de notre pouvoir ces étudiants qui viennent à nous si bien intentionnés.

Mais la solution doit être trouvée. Car, pour l'avenir, l'extension du rôle des maîtres polyvalents dans le 1er cycle est inéluctable ; le système des C.E.G., décrié par beaucoup, n'a pas pourtant que des inconvénients : il assure une meilleure connaissance des élèves, pour qui l'adaptation à la pluralité des maîtres est facilitée ; il favorise la transition entre la sécurité des méthodes élémentaires et la plus grande liberté de travail des études secondaires. En revanche, **les maîtres sont moins qualifiés : c'est à améliorer cette qualification qu'il faudrait s'appliquer.**

Il me semble que la durée de trois ans d'études après le Baccalauréat serait convenable. Pour l'Education Musicale, nous pourrions songer à **une formation du niveau technique de l'entrée à la Fontaine, sanctionnée sérieusement, bien sûr ;** ce qui permettrait aux meilleurs de poursuivre des études musicales, pendant le temps de l'évasion par les I.P.E.S. offerte aux élèves-professeurs de C.E.G. Bien entendu, le choix d'une option entre Dessin, Musique, Education Physique et Travaux Manuels devrait être obligatoire ; une entente entre les professeurs de ces enseignements pour une action commune est-elle vraiment impossible ?

Nous ne devons pas méconnaître ce problème des C.E.G. Je serais heureux que mon témoignage en appelle d'autres, et suscite des commentaires constructifs.

(1) Arrêté du 11-8-1961.

L'ÉDUCATION MUSICALE AU COURS PRÉPARATOIRE

par Mme J. REVEL

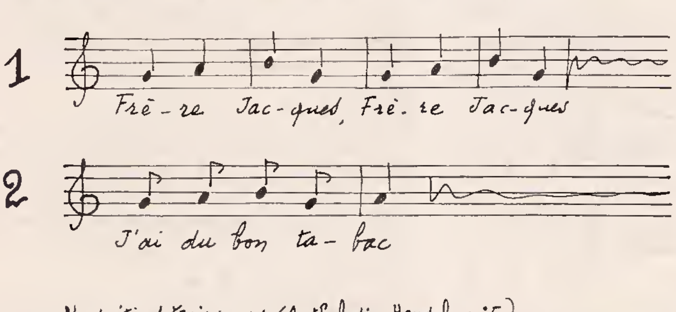
Professeur d'Education Musicale
aux Ecoles de la Ville de Paris

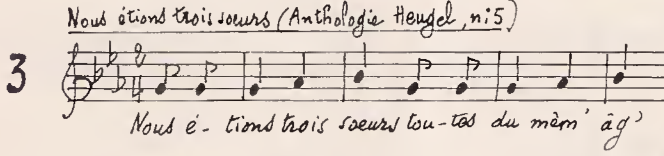
Nous conservons le plan de leçon exposé dans le précédent article (E.M., Oct. et Nov. 1962), à savoir : Culture vocale, Culture auditive, Rythmique, enfin, Chant ou audition.

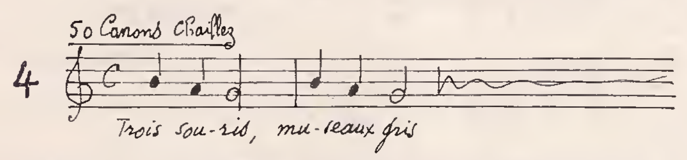
CULTURE VOCALE

Le travail de pose de voix, effectué sur des formules contenant d'abord un son unique, répété, puis deux sons conjoints, et enfin trois conjoints, nous permet maintenant l'étude vocale de l'intervalle de tierce.

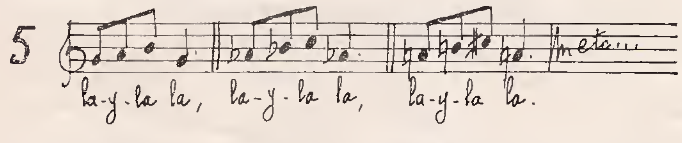
Quelques formules, empruntées à des chants, pourront être utilisées, toujours selon le même procédé : la formule, chantée dans le médium de la voix, sera ensuite exécutée dans un registre de plus en plus aigu, par mouvement chromatique, dont le *Ré* ou le *Mi bémol* sera le point culminant.

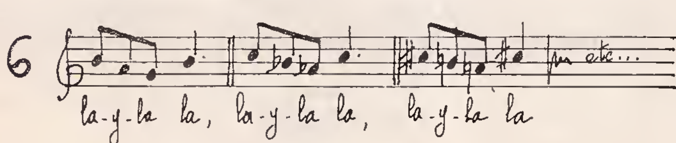






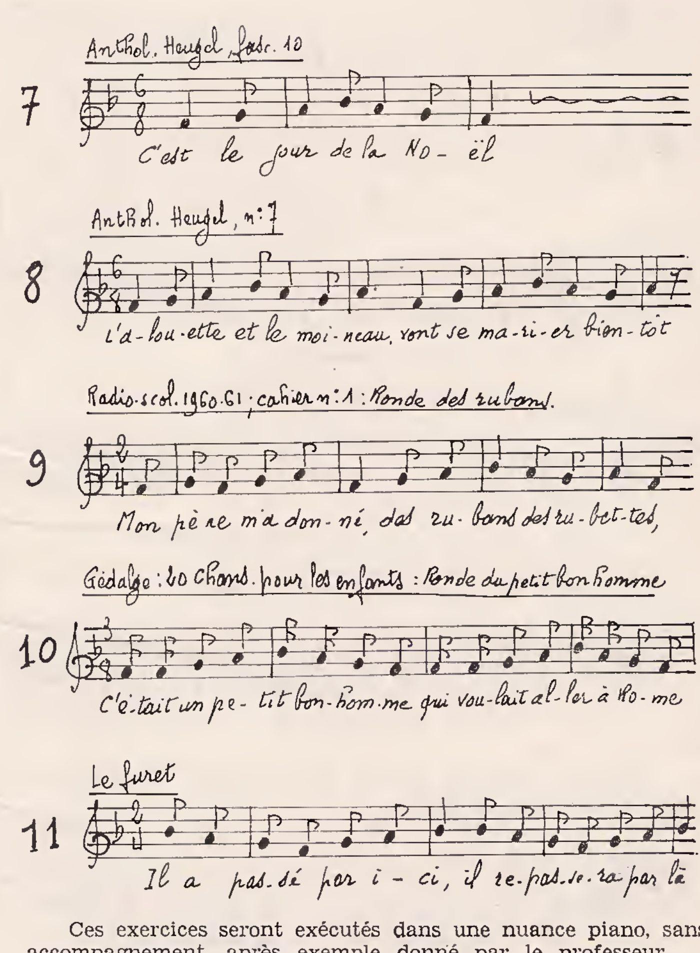
Par ailleurs, nous pourrons user d'une courte vocalise composée de trois sons conjoints préparant un intervalle de tierce d'abord descendant (5) puis ascendant (6).





Pour l'étude vocale de 4 sons conjoints, suite logique au travail déjà effectué, nous trouvons de nouveau, des formules extraites de chants.
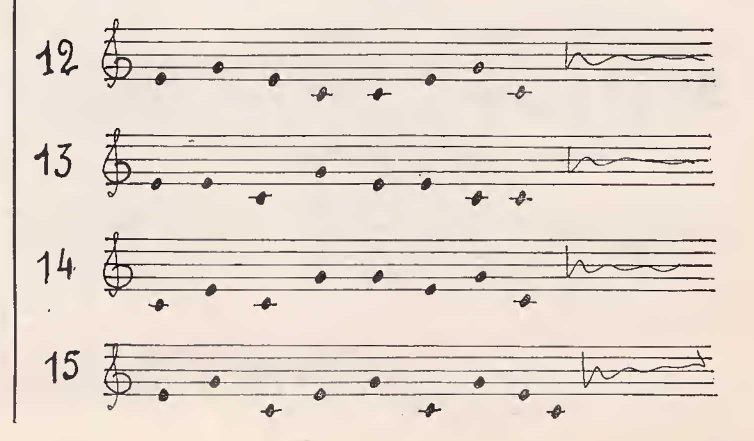
Aussi, la voix ayant l'habitude de se mouvoir dans une plus large étendue, le travail vocal de l'intervalle de quarte, que nous aborderons par la suite, se trouvera-t-il préparé.
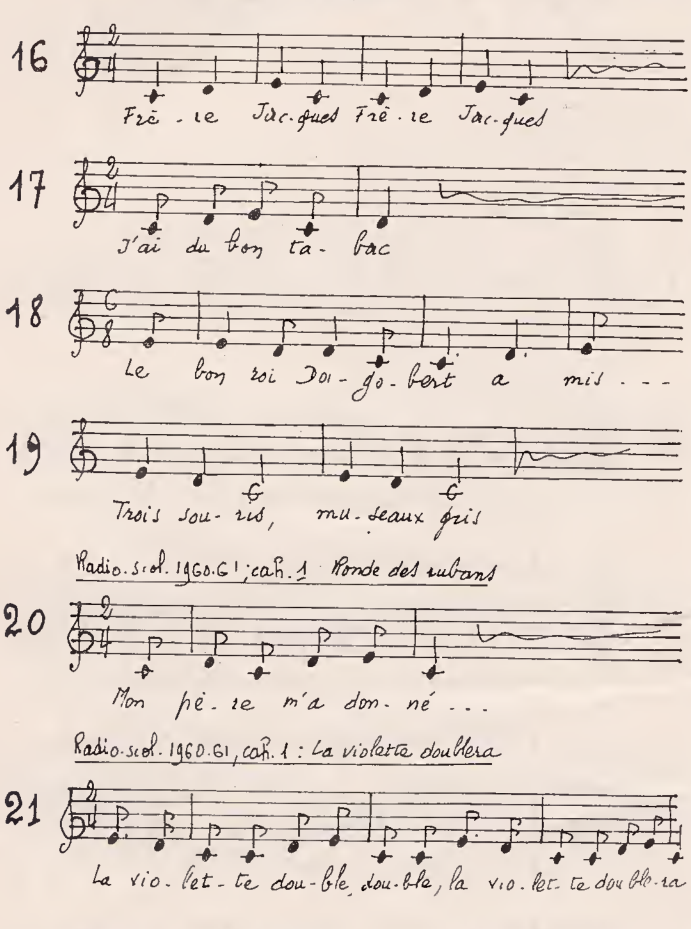


Ces exercices seront exécutés dans une nuance piano, sans accompagnement, après exemple donné par le professeur.

CULTURE AUDITIVE

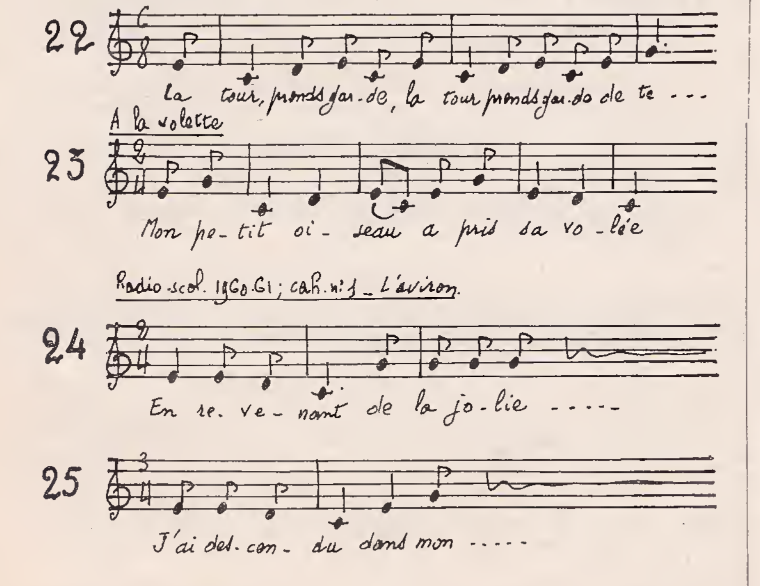
Utilisant les sons déjà étudiés, nous allons pouvoir faire exécuter au tableau, quelques courtes séries de sons, que les enfants mimeront, en les chantant.



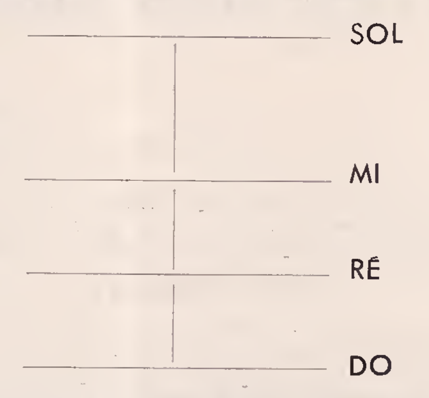
En commençant l'étude du son *Ré*, nous abandonnons la phonomimie. De très nombreuses chansons comportent des formules contenant ce son, placé entre le *Do* et le *Mi*, que les enfants connaissent déjà bien.



Quelques chansons offrent des formules contenant ces mêmes sons plus le *Sol*.
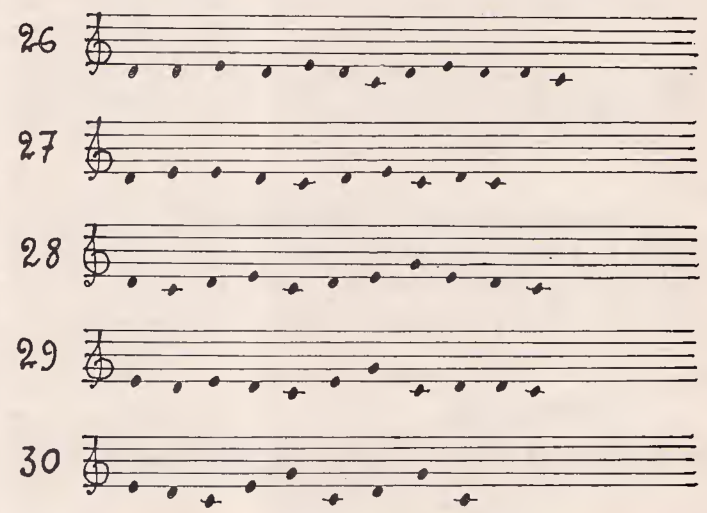


Nous procéderons, pour le travail de chacune de ces formules, de la façon habituelle : exécutée avec paroles et rythme, la formule est étudiée ensuite : les noms des sons remplacent les paroles, la place du nouveau son est située par rapport au *Mi* et au *Do*, déjà bien connus. Un graphique au tableau illustrera cette notion de hauteur des sons :



Les enfants, par la représentation visuelle, de cette notion abstraite et difficile, seront aidés efficacement.

Puis la formule est écrite sur portée, au tableau, et exécutée.

Quelques séries de sons, écrites au tableau, et utilisant les connaissances des élèves, peuvent dès lors, être lues et chantées, par exemple :



Les sons *Do, Ré, Mi,* étant conjoints, par conséquent proches, la justesse de la voix devra être très surveillée, surtout lors de l'exécution d'un mouvement descendant : les enfants, alors, ont tendance à trop éloigner les sons, les uns des autres.

Par ailleurs, si l'intervalle ascendant de quarte formé par *Ré-Sol* peut être aisément chanté (car le *Sol*, son le plus aigu parmi ceux étudiés, est bien connu des enfants), par contre, ce même intervalle descendant, soit *Sol-Ré*, présenterait une trop grande difficulté et nous le réserverons pour plus tard.

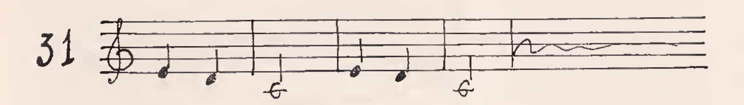
RYTHMIQUE

Les battues de temps, exécutées d'abord en comptant, puis sur des chants connus, ont habitué les enfants à la régularité des gestes, à la « carrure métrique ». Nous pouvons à présent, essayer de leur faire sentir que tous les sons ne possèdent pas une durée égale.

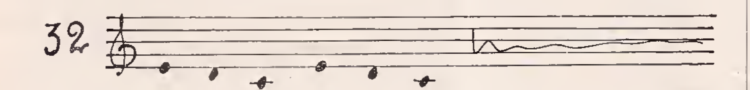
Choisissons un chant, au rythme régulier, interrompu seulement par une valeur longue : *Frère Jacques* encore, par exemple. Les enfants exécutent ce chant, en battant les temps, jusqu'à la redite des mots « *dormez-vous* », en respectant bien la durée de la *blanche* correspondant au mot « *vous* » (les exercices de battues, que les enfants ont effectué sur ce chant, au cours du premier trimestre, nous y aideront).

Nous leur faisons remarquer qu'ils ont longuement chanté un mot. « *Lequel ? — Pendant combien de gestes ? — Donc tous les sons ne sont pas aussi longs* ».

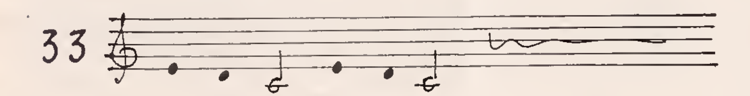
Procédons de la même façon avec le début d'une autre chanson : *Trois souris*, par exemple, que nous exécutons dans une mesure à deux temps.
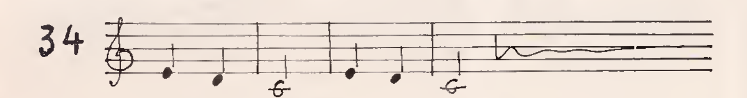


« *Quelle syllabe a été chantée plus longuement que les autres ? ». « Ecrivons la formule au tableau* ».



« *Remplaçons les paroles par les noms des sons = nous avons chanté le* Do *longuement ; c'est un son long, que nous chantons pendant deux gestes, pendant deux temps. On appelle* blanche *un son long = nous écrivons la* note *au tableau, nous dessinons sa forme particulière :*



« *Le Mi et le Ré, eux, sont plus courts : nous ne les chatons chacun, que pendant un geste, pendant un temps : on appelle* noire *un son court ; nous écrivons cette* note *au tableau, puis nous les dessinons toutes les quatre*



et plaçons les barres de mesure ».
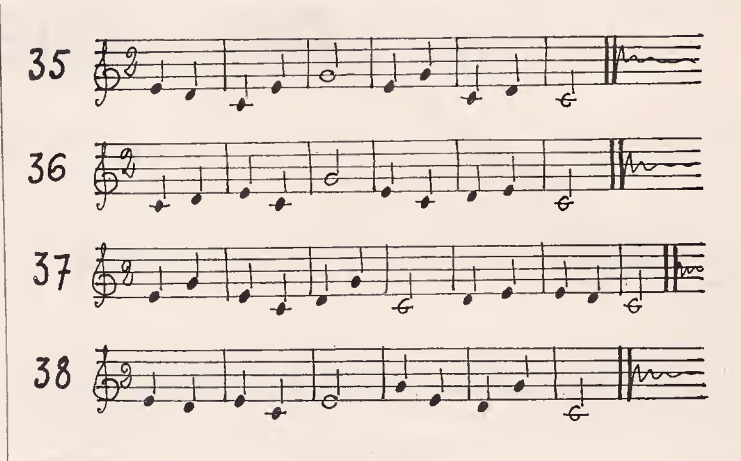
Gardons-nous, à ce sujet, de faire « de la théorie », nous contentant de dire aux enfants que l'on trace une barre, chaque fois que deux gestes ont été battus.

Un exercice de reconnaissance peut être alors utilisé.

Tandis que les enfants exécutent des battues à 2 temps, le professeur joue une série de *noires*, qu'interrompt assez rarement une blanche, placée d'ailleurs sur la Dominante, ou sur la Tonique, pour renforcer le sentiment de repos qu'implique cette durée longue.

Lorsque les enfants reconnaissent la *blanche*, ils lèvent simplement une main ; après un arrêt, préparant le départ d'une nouvelle série, le professeur recommence...

De courts exercices de solfège, aboutissement normal des connaissances acquises, tant de durées que de sons, pourront alors être exécutés, par exemple :



CHANTS

Si dans le courant du premier trimestre nous nous sommes souvent contentés d'« apprendre » des chants aux enfants avec les seuls soucis d'exactitude de justesse, et de fidélité au texte, nous allons pouvoir maintenant, essayer de « faire de la musique ». L'intervention de leur sensibilité doit les aider à interpréter un chant. Le caractère de ce chant sera exprimé par le ton, le style avec lequel ils l'exécuteront : l'enjouement par une voix légère, des syllabes bien détachées, la tendresse, la tristesse grâce à un phrasé très lié, etc...

Leurs visages même, devraient refléter le caractère de l'œuvre à chanter.

Les nuances, seront également très soignées, nous pouvons l'exiger.

Enfin, certains détails confèrent à l'interprétation une certaine qualité : il en est ainsi, en particulier, pour le « *e* » voyelle doit être chantée « pianissimo » ; placée souvent sur l'aboutissement d'une tierce ou d'une quarte descendante, cette sorte de chute s'en trouvera allégée, adoucie au bénéfice du phrasé.

◆

Voici enfin un nouveau choix de chants qui, tout en restant très accessibles, comportent une petite difficulté, soit d'intonation, soit rythmique, ou d'enchaînement de phrases.

Quand j'étais petite fille (SEVPEN, radio-scolaire 1961-62, cahier n° 1).

Mon père avait cinq cents moutons (SEVPEN, radio-scolaire 1960-61, cahier n° 1).

Le petit ageasson (Anthologie Heugel, 1er fascicule).

Petit Jean revenant de Lille (Anthologie Heugel, 5e fascicule).

Ronde du petit bonhomme (Gédalge, 20 chansons pour enfants).

Bonjour petit bonhomme (Cahier de l'Education Permanente, n° 4 ; Ligue de l'Enseignement).

Le petit chasseur (Cahier de l'Education Permanente, n° 4 ; Ligue de l'Enseignement).

Nous étions trois sœurs (Anthologie Heugel, 5e fascicule).

Berceuse alsacienne (Anthologie Heugel, 6e Fascicule).

La caille (SEVPEN, radio-scolaire 1961-62, cahier n° 1).

NOTRE DISCOTHÈQUE

par D. MACHUEL

Professeur d'E.M. au Lycée Montaigne,

Critique au Guide du Concert

Nous commencerons cette chronique en parlant de la musique symphonique. La marque AMADEO nous propose deux disques groupés sous le titre « *Naissance de la Symphonie* ». Six Symphonies y sont gravées, qui représentent respectivement l'Ecole de Mannheim (FRANZ BECK), autrichienne (GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL), française (FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC), anglaise (JEAN-CHRETIEN BACH), italienne (JEAN-BAPTISTE SAMMARTINI), et allemande (CHRISTOPH-WILLIBALD GLUCK. Franz Beck fut l'élève de Johann Stamitz et vint se fixer en France à Bordeaux. Wagenseil fut le professeur de musique de l'impératrice Marie Thérèse d'Autriche et de ses enfants, puis compositeur de la Cour Impériale. Il composa surtout des opéras, mais également beaucoup de symphonies dans le style des œuvres de l'Ecole de Mannheim. Gossec est surtout connu pour sa participation à la musique révolutionnaire, mais il ne faut pas négliger son œuvre symphonique qui est importante et écrite dans un style très personnel. Jean-Chrétien Bach, le « Bach de Londres » peut être considéré comme un des esprits les plus originaux de cette époque ; la Symphonie en sol mineur (n° 6) gravée ici est particulièrement intéressante. Jean-Baptiste Sammartini, surnommé le Milanais, vécut de 1698 à 1775. Il a joui d'une très grande réputation et sa musique, fort appréciée, était connue dans des cours princières éloignées de Milan. Il reçut Mozart en 1770 à Milan et influença profondément le jeune musicien. Quant à Gluck, il est beaucoup plus connu comme compositeur d'opéras, mais il ne faut pas négliger sa production instrumentale qui, pour être peu nombreuse, n'en est pas moins importante. Bref, cet ensemble est remarquable ; il nous fait connaître des œuvres fatalement éclipsées par les grandes symphonies, mais belles et qui montrent bien comment ce genre s'est établi et développé. Voilà un disque à recommander à l'auteur, mais également au professeur qui pourra ainsi illustrer ses propos sur les diverses écoles symphoniques du XVIIIe siècle. La gravure est exceptionnellement réussie : pureté des sonorités intrumentales, équilibre de l'orchestre (10).

Un autre disque remarquable, produit également par AMADEO, est consacré à HAENDEL : *Feux royaux* et *Water Music*. Ces deux pages connues, mais agréables à retrouver, bénéficient d'une interprétation parfaite, justement nuancée, très bien phrasée et d'une gravure remarquable (7).

Toujours dans le domaine de la musique symphonique, nous signalerons une très belle intégrale, celle des quatre *symphonies* de BRAHMS conduites par Otto Klemperer. On sait que si Brahms attendit l'âge de 44 ans pour produire sa première symphonie, c'est parce qu'il était véritablement hanté par le monument que représentent les Symphonies de Beethoven et écrasé par le souci de s'exprimer en un langage différent. Ces œuvres sont splendides, très variées, riches en expressions romantiques, écrites dans un langage dense, mais nullement écrasant. Otto Klemperer nous offre une interprétation qui se caractérise par une grande sobriété, mais qui ne manque pas de force et demeure toujours très fidèle à l'esprit de la musique de Brahms. Pour compléter les disques portant les Symphonies 2 et 3, sont gravées également l'*Ouverture Tragique* et l'*Ouverture Académique*. La qualité du disque est très bonne (2, 3, 4, 5).

Deux disques du CHANT DU MONDE nous sont parvenus, qui sont consacrés à des compositeurs contemporains : SERGE PROKOFIEV et HENRI SAUGUET.

La Suite symphonique « *Lieutenant Kijé* » de PROKOFIEV est tirée d'un film qui retrace quelques événements de la vie d'un officier sous le règne du Tsar Paul 1er. C'est une œuvre d'un abord facile et direct où l'on retrouve le Prokofiev simple, ironique et humoriste qui caractérise plusieurs de ses œuvres. Le Lieutenant Kijé fut écrit en 1934. Le quatrième Concerto, qui est au dos du Lieutenant Kijé. date de 1931 ; il fut écrit pour le pianiste autrichien Wittgenstein (dédicataire du Concerto pour la main gauche de Ravel) qui avait été amputé du bras droit au cours de la guerre de 1914 et qui refusa énergiquement de le jouer sous prétexte qu'il était incompréhensible pour lui. L'œuvre ne fut jouée en France, pour la première fois, que le 11 septembre 1959 à Besançon. Ce disque en est le premier enregistrement. L'interprétation est bonne, la gravure également (12).

Le ballet « *Les Forains* » d'HENRI SAUGUET est parmi les ballets français contemporains l'un de ceux qui ont remporté les plus vifs succès ; créé à Paris le 2 mars 1945 par Roland Petit, l'œuvre fut jouée depuis dans tous les pays et devant des publics très divers. Des forains arrivent sur la place d'un village et installent leur matériel ; la parade attire quelques spectateurs qui assistent aux différents numéros du spectacle : la petite fille à la chaise, le clown, les sœurs siamoises, le prestidigitateur. Mais la recette est maigre et les forains partent pour tenter leur chance ailleurs. La scène se vide, s'obscurcit ; la petite fille revient chercher la cage qu'elle a oubliée. Entendue seule, la musique est très plaisante, originale, avec des détails mélodiques ou orchestraux qui traduisent bien l'ambiance du cirque de campagne. Sur le même disque se trouve le premier concerto pour piano et orchestre, composé par Henri Sauguet en 1933-1934. L'auteur s'y réclame des traditions de la musique française classique. Ses trois mouvements sont variés, bien contrastés quant aux thèmes et à l'esprit qui les anime. Un disque à recommander (14).

Cinq disques se partagent le chapitre lyrique. Les trois premiers sont des versions abrégées d'opéras du répertoire courant. La sélection des airs importants est bien faite et il est certain que financièrement, cette collection est intéressante puisqu'elle permet de posséder des ouvrages développés qui nécessitent, en version intégrale généralement, trois disques. Pour la discothèque scolaire, cette formule semble parfaitement heureuse d'autant plus que les interprétations sont excellentes. *Les Noces de Figaro* ont été écrites par MOZART en 1786 et lui valurent l'un des plus grands triomphes de sa carrière. Irmgard Seefried chante Suzanne, Maria Stader, La Comtesse, Hertha Topper, Chérubin, Renato Capecchi, Figaro et Dietrich Fidscher-Diesau, Le Comte ; l'orchestre est conduit par Ferenc Fricsay ; il suffit de mentionner ces artistes pour mettre en évidence les qualités de l'interprétation (9).

Le Barbier de Séville date de 1816 ; parmi les nombreux ouvrages écrits par ROSSINI à cette époque, il est presque le seul à être encore joué régulièrement. Ses morceaux de bravoure sont présents à la mémoire de tous les amateurs d'opéra et pourtant on ne se lasse pas de les réentendre. L'interprétation de ce disque qui groupe Gianna d'Angelo.

Rosine, Nicola Monti, le Comte Almaviva, Renato Capecchi, Figaro, placés sous la direction de Bruno Bartoletti, est excellente surtout pour le rôle de Rosine dont on apprécie la souplesse vocale et l'étonnante pureté du timbre (13).

Quant au *Bal Masqué*, il fut composé par VERDI en 1859 et joué pour la première fois à Rome le 17 février 1859. C'est une œuvre où se réalise l'unité des styles très divers que l'on trouvait dans les œuvres précédentes de Verdi. C'est également l'époque où le nom de Verdi servait aux foules pour manifester leur volonté de voir Victor Emmanuel monter sur le trône de l'Italie. Avec Antonietta Stella, Amélie, Ettore Bastianini, René et Gianni Poggi, Richard l'interprétation est de tout premier ordre (16).

C'est une sorte d'anthologie que nous propose Dietrich Fischer-Dieskau en chantant des airs célèbres extraits d'opéras français et italiens : *Carmen* (couplets d'Escamillo), *Faust* (Avant de quitter ces lieux), les *Pêcheurs de perles* (L'orage s'est calmé), *Don Carlos* (Morir ! tremenda cosa), *Guillaume Tell* (Resta immobile), *La Traviata* (Di provenza il mar), *André Chénier* (Nemico della patria !), *Paillasse* (Si può ? Signore ! Signori ! prologue de Tonio). Voilà un excellent disque qui met en valeur les étonnantes qualités de Dietrich Fischer-Diesau qui chante sans accent en français et possède ce don extraordinaire de personnifier avec un égal bonheur des personnages aussi divers que ceux contenus dans ce disque. Etant donnée l'étendue et la variété de cette anthologie, nous la recommandons également pour les discothèques scolaires (11)

Abordons maintenant la musique de chambre, et tout d'abord le piano pour signaler un très bel album chez COLUMBIA et consacré *aux Improptus* de SCHUBERT, interprétés par Walter Gieseking. On y trouve tout le climat viennois, de la rêverie, de la douceur, de la mélancolie, mais aussi de la joie et parfois de la violence. Walter Gieseking joue ces morceaux magnifiques dont quelques-uns sont rabachés alors que les autres sont oubliés, avec beaucoup de délicatesse et une très grande sensibilité (15).

Avant de quitter la musique de chambre pour solistes, nous mentionnerons deux disques de harpe. Le premier (CHANT DU MONDE), intitulé « *Les Virtuoses de la harpe* » est composé avec des morceaux originaux ou transcrits par de grands harpistes ; seulement, le nombre de ces transcriptions nous paraît assez élevé et leur choix plutôt discutable (la *Moldau* de SMETANA, par exemple). L'interprète est Hubert Jelinek, harpiste à l'Orchestre Philharmonique de Vienne ; son jeu est remarquable et, de ce fait, ce disque est très utilisable en classe, car il permet de bien suivre toutes les possibilités sonores de l'instrument. (17).

Néanmoins, sur le plan musical, nous préférons le jeu de Nicanor Zabaleta qui est l'interprète d'un « Florilège de la harpe » publié par la DEUTSCHE GRAMOPHON. Son programme comporte deux parties ; la première consacrée à la musique espagnole du XVI[e] siècle, la seconde à la musique contemporaine avec un Prélude de PROKOFIEV, la *Source* de TOURNIER et *Introduction et Allegro* de RAVEL joué avec des musiciens de l'Orchestre Radio-Symphonique de Berlin dirigés par Ferens Fricsay. Un disque excellent (6).

Quant à la véritable musique de chambre, elle sera représentée par un seul disque, mais la qualité et la curiosité remplaceront la quantité. Sous le titre « *Hommage à Jean-Baptiste Loeillet* » sont groupées trois *Sonates* pour flûte à bec et clavecin, deux Sonates en trio pour hautbois, flûte à bec et clavecin et trois pièces tirées des Lessons for spinet or Harpsichord de ce musicien au sujet duquel les musicologues ont encore bien des points à éclaircir et des idées à vérifier. Norbert Dufourcq présente ce disque en une notice concise et passionnante car elle pose avec une étonnante clarté tous les problèmes qui restent à résoudre en présence de cette famille de musiciens. L'exécution est remarquable ; la flûte à bec est d'une pureté magnifique ; la notice indique qu'il s'agit d'une flûte moderne Dolmetsch reproduisant exatement un modèle datant du début du XVIII[e] siècle. Voilà un nouveau disque qui honore la firme BOITE A MUSIQUE (8).

Enfin, pour conclure un disque de concerto : le repiquage dans la collection des *Gravures Illustres* du deuxième *concerto* de BRAHMS interprété par le pianiste Artur Schnabel. Comme pour tous les disques de cette série, ils ont une valeur de souvenir et permettent de mesurer combien les styles d'interprétation peuvent varier d'une époque à l'autre. Celui-ci est excellent ; l'interprétation est simple et grande, la gravure remarquable (1).

(1) **BRAHMS. Concerto n° 2 pour piano et orchestre.** 30/33 VSM COLH 82.

(2) **BRAHMS. Symphonie n° 1.** 30/33 COLUMBIA FCX 692.

(3) **BRAHMS. Symphonie n° 2. Ouverture Tragique.** 30/33 COLUMBIA FCX 693.

(4) **BRAHMS. Symphonie n° 3. Ouverture Académique.** 30/33 COLUMBIA FCX 694.

(5) **BRAHMS. Symphonie n° 4.** 30/33 COLUMBIA FCX 695.

(6) **Florilège de la Harpe : Musique espagnole du XVIe siècle, Musique contemporaine, Prokofiev, Tournier, Ravel.** 25/33 DEUTSCHE 17231.

(7) **HAENDEL. Feux royaux. Water Music.** 30/33 AMADEO AVRS 6158.

(8) **HAENDEL. Hommage à Jean-Baptiste Lœillet.** 30/33 BAM LD 077.

(9) **MOZART. Les Noces de Figaro.** 30/33 DEUTSCHE LPEM 19 272.

(10) **MOZART. Naissance de la Symphonie.** 30/33 AMADEO AVRS 6240 et 6241.

(11) **MOZART. Portrait d'un artiste : Dietrich Fischer-Dieskau.** 30/33 DEUTSCHE LPM 18 700.

(12) **PROKOFIEV. Lieutenant Kijé. Concerto n° 4 (pour la main gauche).** 30/33 CHANT DU MONDE LDX S 8378.

(13) **ROSSINI. Le Barbier de Séville.** 30/33 DEUTSCHE 19 270.

(14) **SAUGUET. Les Forains. Concerto n° 1 pour piano.** 30/33 CHANT DU MONDE LDX S 8300.

(15) **SCHUBERT. Impromptus.** 30/33 COLUMBIA FCX 870 et 871.

(16) **VERDI. Le Bal Masqué.** 30/33 DEUTSCHE 19 271.

(17) **VERDI. Les Virtuoses de la Harpe.** 30/33 AMADEO AVRS 6230.

ERRATA

Notre numéro 94 de Janvier 1963 porte, en page 9/109 un article de pédagogie concernant la classe de quatrième, ainsi d'ailleurs que l'indique le Sommaire.

Le titre porte « Sixième », erreur dont nos lecteurs et l'auteur de l'article voudront bien nous excuser.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

(Pour l'horaire des émissions voir l'E.M. n° 9, pages 24/124)

VENDREDI 1er :
Chant à 2 voix : Tyrolienne (2e émission).

MARDI 5 :
Chant : Sur la montagne (chant populaire de Provence) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 6 :
Initiation à la musique : Séance de révision (Beethoven et Grieg).
Chant : Ah ! dis-moi donc bergère (chant populaire de Touraine) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 8 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Chanson de la puce (Berlioz) (2e émission).
Initiation au solfège (8e émission).

MARDI 12 :
Chant : Sur la montagne (suite de l'étude).

MERCREDI 13 : *Initiation à la musique :* Séance de révision sur les œuvres présentées au cours du 1er trimestre.
Chant : Ah ! dis-moi donc bergère (suite de l'étude).

MARDI 19 :
Chant : Sur la montagne (fin de l'étude).

MERCREDI 20 :
Initiation à la musique : Espana (Emmanuel Chabrier).
Chant : Ah ! dis-moi donc bergère (fin de l'étude).

VENDREDI 22 :
Chant à 2 voix : Tyrolienne (dernière séance).

MARDI 26 :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 27 :
Initiation à la musique : Séance de révision (Beethoven, Grieg, Chabrier).
Chant : Séance de révision.

CONCOURS DE RECRUTEMENT 1963

C.A.E.M. (1re et 2e Parties)

1re Partie. — Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le jeudi 2 mai 1963.

2e Partie. — Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le mardi 4 juin 1963.

Attention ! les inscriptions qui, les années passées, pouvaient se faire jusqu'au 28 février de l'année du concours, devront, cette année, être faites pour le 15 février 1963, dernier délai.

Elles sont reçues au Secrétariat des Académies.

Le Centre d'examen est fixé à Paris.



CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine)

Les épreuves commenceront le mardi 18 juin 1963, au Lycée La Fontaine.

Les inscriptions sont reçues au Lycée (*1, Place de la Porte Molitor, - Paris-16e*) dès maintenant jusqu'au 1er avril 1963, dernier délai.

Examens et Concours [1]

EPREUVES 1962

ÉTAT — 1e Degré

Composition française

« L'éducation n'est jamais finie. Nous aurions fait tout notre devoir de pédagogues, si nous avions donné aux jeunes gens quelques clés de la vie; la curiosité est la principale, celle qui ouvre le plus de portes ».
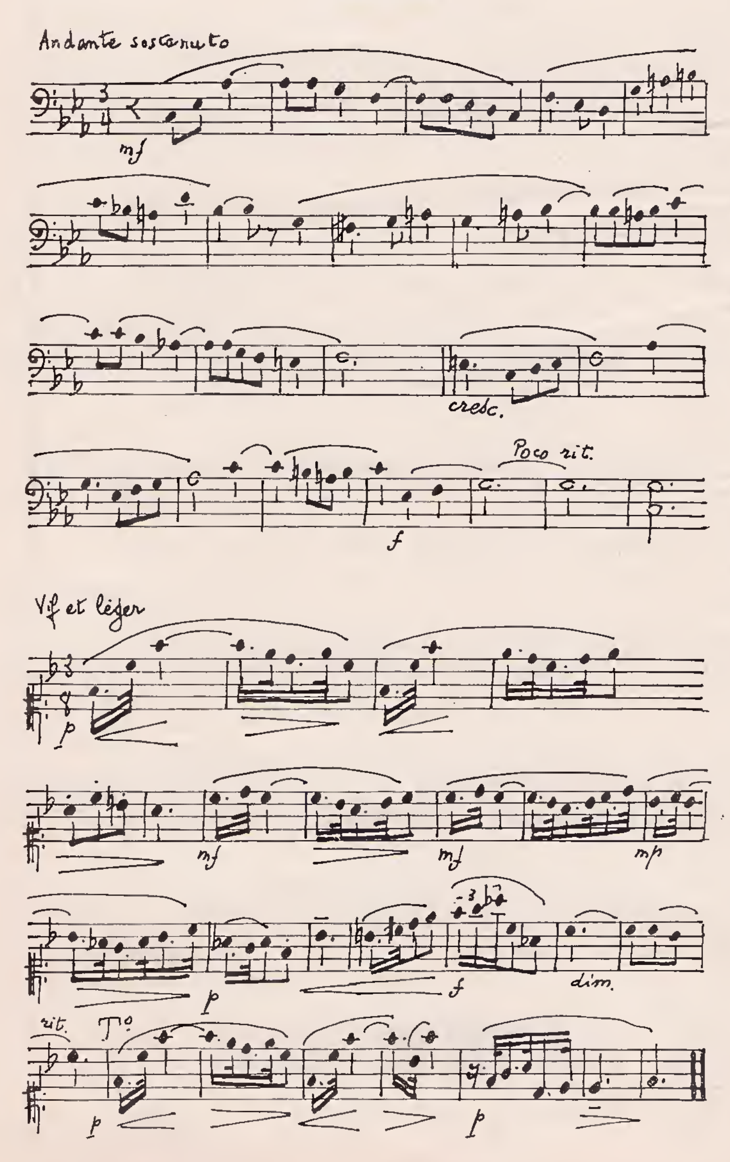
Quelles réflexions vous suggèrent ces lignes de Jean Guéhenno ?

Histoire de la Musique

Physionomie de la musique française dans la période comprise entre la mort de Berlioz et celle de Debussy.

VILLE DE PARIS — 2e Degré

Harmonie



(1) Voir E.M. numéros 93 et 94, Déc. 62 et Janv. 63.

Pour les jeunes... Musique du Monde ?

Emissions réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg et de Jacqueline Brumaire, soprano, sur la Chaîne France III.

Lundi 11 février (de 15 h. 30 à 16 h.).

R. WAGNER :

1. Tannhauser : Grande Marche (Acte II - Scène IV). Prière d'Elisabeth.
2. Lohengrin : Rêve d'Elsa. Prélude du troisième acte.

Lundi 25 février (de 15 h. 30 à 16 h.).

SAINT-SAENS :

Le Carnaval des Animaux.

« MUSIQUE ET CULTURE » publie des fiches d'éducation musicale destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs qui complètent les émissions (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 F. - Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg - C.C.P. 484-48).

SCHOLA CANTORUM

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896
par Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent D'INDY
Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la ville de Paris et le Conseil Général de la Seine
et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale
Directeur : Jacques CHAILLEY

●●

CONSEIL DE DIRECTION :
Daniel LESUR, Directeur Honoraire
André MUSSON, Directeur des Etudes
Jacqueline du BOUSQUET, Secrétaire Générale

●●

Président-Directeur Général : Guy TREAL

●

COMITÉ D'HONNEUR

In memoriam : ALBERT ROUSSEL - ARTHUR HONEGGER - FLORENT SCHMITT

LOUIS AUBERT
GEORGES AURIC
HENRY BARRAUD
LOUIS DUREY
BERNARD GAVOTY
PAUL LE FLEM
JACQUES IBERT
ANDRE JOLIVET
MARCEL MIHALOVICI
DARIUS MILHAUD
RENE NICOLY
MARC PINCHERLE
FRANCIS POULENC
JEAN RIVIER



PREPARATION AUX CARRIERES OFFICIELLES ET PRIVEES DE LA MUSIQUE
INSTITUT DE MUSICOLOGIE
PROFESSORAT DE LA VILLE ET DE L'ETAT
DISCOTHECAIRE ET PHONOTHECAIRE
METTEUR EN ONDES : Radio, Télévision, Disque, Cinema
Epreuve de musique au baccalauréat

●●

Examens de fin d'année sanctionnés par l'attribution de mentions, médailles, certificats, diplômes supérieurs et prix de virtuosités.

Inscriptions à tous les degrés dans les Divisions Préparatoire, Elémentaire, Moyenne, Secondaire et Supérieure sans limite d'âge, à tout moment de l'année.

Secrétariat de 9 h. 15 à 12 h. et de 14 h. 15 à 19 h. 45
269, rue Saint-Jacques, PARIS-5e - Téléphone : ODEon 56-74

DURAND & C[ie] - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 N.F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : OPEra 45-74** **Disques. Electrophones : OPEra 09-78**

Bureau des concerts : OPEra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R.)	Grammaire musicale.
Berthod (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Delabre (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
Delamorinière (H.) et Musson (A.)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y.)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
—	» Réalisations.
Durand (J.)	Eléments d'harmonie.
Favre (G.)	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e et de 3e des lycées et collèges et la 2e année des écoles normales.
—	6 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
—	3 Leçons de solfège à chts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
Gabeaud (A.)	Guide pratique d'analyse musicale en 2 volumes.
Margat (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Ravize (A.)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours inter-scolaires).
Renauld (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
Schlosser (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1961).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

Favre (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.
—	R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

Cocheux (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons).
Gey (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.).
Milhaud (D.)	A propos de bottes (Conte musical).
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
Pivo (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
Schlosser (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

Canteloube (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
Favre (G.)	La caille	3 Vx E
—	La petite poule grise	3 Vx E
—	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	Par un beau clair de lune	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls, airs et brunettes des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.	
Pascal (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
—	25 Chansons françaises	2 Vx E
Schmitt (Fl.)	De vive voix op. 131 n° 1 Roi et Dame de carreau n° 2 Vetyver n° 3 Pastourettes n° 4 Enserrée dans le port n° 5 La tour d'amour	3 Vx E

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

Musson (A.)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Contact Impressions - Paris — Dépôt Légal 1er trim. 1963 — Directeur-Gérant : A. MUSSON